

UMA POÉTICA
HÍDRICA EM
THE WAVES
DE
VIRGINIA
WOOLF

Patricia Marouvo

Appris
editora



**UMA POÉTICA HÍDRICA
EM THE WAVES,
DE VIRGINIA WOOLF**

Editora Appris Ltda.

1.ª Edição - Copyright© 2021 da autora

Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nos 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

Catálogo na Fonte

Elaborado por: Josefina A. S. Guedes

Bibliotecária CRB 9/870

M356p Marouvo, Patricia
2021 Uma poética hídrica em *The Waves*, de Virginia Woolf /
Patricia Marouvo. - 1. ed. - Curitiba : Appris, 2021.
183 p. ; 23 cm – (Linguagem e literatura).
Inclui bibliografias
ISBN 9786525007892
1. Literatura inglesa – Crítica e interpretação. 2. Woolf, Virginia,
1882-1941. I. Título. II. Série.

CDD – 823

Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT.

Editora e Livraria Appris Ltda.
Av. Manoel Ribas, 2265 – Mercês
Curitiba/PR – CEP: 80810-002
Tel: (41) 3156-4731 | (41) 3030-4570
<http://www.editoraappris.com.br/>

Appris
editora

**UMA POÉTICA HÍDRICA
EM THE WAVES,
DE VIRGINIA WOOLF**

Patricia Marouvo

Appris
editora

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL	Augusto V. de A. Coelho Marli Caetano Sara C. de Andrade Coelho
COMITÊ EDITORIAL	Andréa Barbosa Gouveia - UFPR Edmeire C. Pereira - UFPR Ireneide da Silva - UFC Jacques de Lima Ferreira - UP Marilda Aparecida Behrens - PUCPR
ASSESSORIA EDITORIAL	Evelin Louise Kolb
REVISÃO	Camila Dias Manoel
PRODUÇÃO EDITORIAL	Jhonny Alves dos Reis
DIAGRAMAÇÃO	Bruno Ferreira Nascimento
CAPA	Sheila Alves
COMUNICAÇÃO	Carlos Eduardo Pereira Débora Nazário Karla Pipolo Olegário
LIVRARIAS E EVENTOS	Estevão Misael
GERÊNCIA DE FINANÇAS	Selma Maria Fernandes do Valle
CONVERSÃO PARA E-PUB	Carlos Eduardo H. Pereira

COMITÊ CIENTÍFICO DA COLEÇÃO LINGUAGEM E LITERATURA

DIREÇÃO CIENTÍFICA	Maria Aparecida Barbosa (USP) Erineu Foerste (UFES)
CONSULTORES	Alessandra Paola Caramori (UFBA) Eliana Meneses de Melo (UBC/UMC) Leda Cecília Szabo (Univ. Metodista) Maria de Fátima Mesquita Batista (UFPB) Alice Maria Ferreira de Araújo (UnB) Gerda Margit Schütz-Foerste (UFES)

Leticia Queiroz de Carvalho (IFES)	Maurizio Babini (UNESP- Rio Preto)
Célia Maria Barbosa da Silva (UnP)	Guiomar Fanganiello Calçada (USP)
Lidia Almeida Barros (UNESP- Rio Preto)	Mônica Maria Guimarães Savedra (UFF)
Cleo A. Altenhofen (UFRGS)	Ieda Maria Alves (USP)
Maria Margarida de Andrade (UMACK)	Nelly Carvalho (UFPE)
Darcília Marindir Pinto Simões (UERJ)	Ismael Tressmann (Povo Tradicional Pomerano)
Maria Luisa Ortiz Alvares (UnB)	Rainer Enrique Hamel (Universidad do México)
Edenize Ponzo Peres (UFES)	Joachim Born (Universidade de Giessen/Alemanha)
Maria do Socorro Silva de Aragão (UFPB)	

Agradecimentos

A Manuel Antônio de Castro, sou eternamente grata pela abertura ao diálogo e pelos anos de orientação na UFRJ. A Maria Conceição Monteiro e a Davi Pinho, agradeço imensamente o acolhimento nos espaços uerjianos, pelos quais passei a nutrir grande afeto. Nossas conversas sobre literatura inglesa e filosofia informam muito do que é este livro e a pesquisadora que me tornei. Minha gratidão também se estende à UFAC pela liberdade com que pude me dedicar ao projeto de edição deste livro. Por fim, agradeço a meus amigos e à minha família. Em especial, à Maria de Fátima Marouvo, pelo apoio incondicional à minha carreira durante todos esses anos.

Prefácio

Ao leitor, talvez o título deste livro pareça tão enigmático quanto desafiador na leitura pelas questões que enuncia. De fato, é um título intrigante. Porém, a autora preferiu provocar o leitor ao invés de fazer-lhe um apelo fácil. E escolheu esse título, de propósito, porque quer que o leitor participe da caminhada que este livro propõe para todo aquele que resolver se defrontar com tais questões, ao fazer a leitura dos diferentes capítulos. Mas esteja certo, caro leitor, será uma caminhada muito proveitosa. Há, no entanto, alguns pressupostos. O livro não quer trazer para o leitor informações objetivas que satisfaçam a sua curiosidade sobre os temas tratados e a obra *As ondas*, da canônica escritora inglesa. E já nisso o presente livro mostra sua inovação e criatividade. Sem dúvida nenhuma, tanto Virginia Woolf quanto a sua obra *As ondas* são merecidamente famosas pelas inovações fundamentais que elas significaram, tanto no que diz respeito ao conhecimento do ser humano quanto ao conhecimento do início de uma nova época na história da literatura. É a época em que se fazem as maiores e mais importantes descobertas do misterioso mundo interior do ser humano, que caracterizará o século XX. E Virginia Woolf pode, com certeza, ser colocada, nesse mergulho do mundo interior do ser humano, ao lado de outros dois grandes autores: Marcel Proust, autor da importante e inovadora obra *À procura do tempo perdido*, na França; e Sigmund Freud, na Suíça, fundador da psicanálise.

Mas, antes de iniciar a leitura, é importante que o leitor leia com especial atenção, em primeiro lugar, o título: *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf*; em segundo lugar, leia com atenção os títulos dos capítulos. Eles formam um todo muito bem articulado. Se o título propõe uma caminhada de descobertas e de novos conhecimentos sobre a autora Virginia Woolf e sua grande e bela obra *As ondas*, os diferentes capítulos mostram claramente que a caminhada se dá por etapas; melhor dizendo, por paradas necessárias nessa caminhada. E, em cada parada, descobrem-se novas paragens ou horizontes de conhecimento. Porém, e aqui está talvez a inovação maior do presente livro, as paradas e as paragens ou novos horizontes não estão já explícitos. Tornando mais claro: se há uma viagem por um caminho externo, aquele mais aparente do livro, este se tornará inviável, se não for feito pelo próprio leitor um caminho interno ou, melhor, uma caminhada que o livro propõe e pressupõe por parte do

leitor, uma caminhada de procura e de autoconhecimento, pois é uma provocação para que o leitor descubra o que lhe é próprio, aquilo que recebeu para ser e que só cada leitor pode descobrir. E essencialmente é isso que a palavra *poética* do título quer dizer. Dessa maneira, a *poética* não denomina um conhecimento literário formal. Muito pelo contrário. Trata das questões com que nos defrontamos em nossa própria vida. Claro, não são questões que nós escolhemos, mas são questões que acompanham cada e todo ser humano na sua caminhada ou travessia entre o nascimento e a morte. Essa caminhada por entre as questões é do que trata o primeiro capítulo, ou seja, a questão do método, que quer dizer: caminhada. Em vista disso, uma dimensão essencial do método (caminhada) é fazer uma leitura em que a escuta não é daquilo que a autora trata, mas que seja realmente uma caminhada de autoescuta por parte de quem lê. Desse modo, a proposta de leitura do presente livro é um diálogo. E, se há verdadeiro diálogo, há uma mútua fala e escuta. Por isso, em nenhum momento o leitor pode se ausentar.

É nesse horizonte de questões que se desenvolve o segundo capítulo. E assim estaremos preparados para a leitura-diálogo da obra de Virginia Woolf: *The Waves*. Nesse sentido, é a obra de arte que assume o papel principal, e não a autora. E quais são as questões que a obra nos propõe para reflexão e diálogo? É isso que o leitor vai descobrindo, ao mesmo tempo que vai se autodescobrindo. É que a obra, no seu título e na matéria que a compõe, já nos lança à principal questão, questão essa que nos acompanha desde que nascemos: as *ondas* remetem para a água e seu sentido. Água é vida. Porém, nossa vida está em contínua mutação, num ir e vir contínuos. E então surge a grande questão: qual o *sentido* tanto da Água/Vida quanto desse contínuo movimento de ir e vir. E compreendamos logo: esse movimento é tanto de consciência de algo quanto de autoconsciência, num fluxo contínuo. E vem a descoberta: mais importante do que ter consciência de algo externo é ter a autoconsciência. Porém, esta se dá num fluxo desafiante. A esse processo denominou-se *fluxo de consciência*.

O tempo faz da vida algo fluido e mutável, ao contrário da noção tradicional de tempo como algo essencialmente numérico e com uma divisão estática e bem definida entre passado, presente e futuro. Essas noções são enganadoras quando se trata da realização da vida, daí a necessidade de apreendê-la como se fosse um fluxo de idas e vindas em nossa consciência. E aí descobrimos que o tempo é essencial e realmente vida. Mas uma vida fluida no tempo e fluida com o tempo

em seu acontecer, nascendo então o sentido da vida como incessante fluidez, qual ondas que vão e vêm. Porém, a incessante fluidez e sucessividade recebem um sentido que marca nossa vida: o tempo torna-se a nossa própria vida como memória. E é essa memória que faz do tempo sentido. Sentido em duas dimensões: a primeira é a poética da nossa própria vida como sentido num ir e vir contínuo entre passado, presente e futuro, ou seja, num perpétuo fluxo de consciência. E é neste movimento, tal qual o das ondas, que se coloca a difícil e essencial atitude e consequência de nossas escolhas de vida; e então surge a segunda e mais profunda dimensão dessa poética hídrica, pois esse jogo de fluxo de consciência é o que nos quer dizer *hídrica*. Sim. Desse jogo apreende-se e compreende-se algo definitivo, o sentido da morte, porquanto nesse jogo contínuo ficamos sabendo que somos seres para a morte, isto é, destinados, desde que nascemos, para morrer. Queiramos ou não queiramos, esse é o nosso *Destino*. E, assim, nesse aprender, apreender e compreender que somos seres para a morte, advém-nos a compreensão do tempo, da memória e da vida que recebemos: o sentido de ser e o sentido do Ser, ou seja, da Vida.

E isso é tematizado no terceiro e último capítulo. Nele são pensadas as questões que subjazem a essa caminhada de vida como ondas: a questão da linguagem como sentido, numa tensão permanente entre palavra e silêncio. Desse modo, a própria morte fala ao se tornar um silêncio criativo de eclosão do sentido de viver.

E então toda a nossa caminhada, a vida que recebemos para viver e ser, numa permanente tensão de avanços e recuos, de idas e vindas, de alegrias e tristezas, de entusiasmo e desânimo, qual o movimento das ondas do mar, vai desenhando em nossa mente e coração um fluxo contínuo como sendo nossa realidade interior e profunda. E, por meio dessa nova realidade, que sempre esteve presente, compreendemo-nos muito além do simples viver. Sim, porque, para além e aquém de nosso viver, surge a verdadeira realidade como um mistério que, se, de um lado, vai muito além da realidade aparente, de outro, causa-nos estranheza e até medo e angústia. É que nosso *eu* se torna provisório e aparente, diante das possibilidades do nosso *sou*, melhor, o *sou* de cada um. Porém, não podemos deixar de agir; então, nossas ações constituem a verdadeira *poética*, enfim, a *poética de cada um*. E que será uma *poética hídrica*.

Leitor, melhor que este prefácio é ler o livro e dialogar com este, numa caminhada de autodescoberta do sentido de ser. E, se em alguns momentos

parecer difícil ou incompreensível, tenha paciência e deixe o tempo ser como ondas que, enfim, nos conduzem para a terra firme da praia, ou seja, para o lugar que é nossa habitação: o que cada um é como descoberta e sentido do viver enquanto agir, e assim realizando a nossa caminhada como a verdadeira *poética*.

Manuel Antônio de Castro

**Prof. emérito da Faculdade Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Sumário

INTRODUÇÃO 13

1

LEITURA, ESCUTA E CONVERSAS 17

1.1 Leitura e método 18

1.2 A questão do método escolhido 39

2

POÉTICA DA OBRA: THE WAVES 47

2.1 Devir-personagem: personalidades e comportamentos fluidos 49

2.2 Momentos do ser: iluminação das questões 61

2.3 Imagens poéticas: potencialidade do dizer poético 89

2.4 Forma e sentido no romance 103

2.5 Por uma poética hídrica 113

3

LINGUAGEM E ESCRITA: VIAS DE PENSAR, PERFORMAR

E SER 135

3.1 Escrita literária 136

3.2 Linguagem: tensão entre a palavra e o silêncio no fazer literário 156

CONSIDERAÇÕES FINAIS 173

REFERÊNCIAS 175

ÍNDICE REMISSIVO 181

Introdução

Este livro surgiu como resposta aos apelos da poética de Virginia Woolf, na medida em que procura investigar sua teoria sobre leitura, escrita e a existência do ser humano no mundo a partir do momento em que, com sua língua – e, assim, possibilitado pela linguagem –, imprime sua impressão e compreensão da realidade maior de que faz parte e de si mesmo. Olhando para fora e para dentro, por sua perspectiva singular, sua posição no espaço necessariamente altera o conjunto de possibilidades de interpretação de eventos e fenômenos, resultando numa interessante apropriação do legado romântico. Essa apropriação torna-se mais autêntica, em sua leitura modernista, ao incorporar os preceitos de valorização do indivíduo perante as convenções institucionalizadas, o qual, assim, reconhece a formação da subjetividade que se consolida ao poder dizer e ter validade, ao autoafirmar-se como sujeito. A leitura modernista, no entanto, torna contemporâneo o olhar romântico exatamente por ainda questionar o próprio conceito de identidade de um sujeito que se põe no mundo, antecipando o que, com os pós-modernistas, entenderíamos ser a contínua construção de identidade a partir da alteridade. A identidade é constantemente questionada. Ainda que inicialmente seja assertiva em sua proposição, a fala do sujeito torna-se reticente, ao, vacilando por entre vias de possibilidade para pensar e performar, não poder chegar a uma conclusão sem fraquejar ou rever o que havia afirmado como resposta última.

Desse modo, este livro estabelece uma primeira indagação sobre uma das grandes questões na obra woolfiana: a leitura. No primeiro capítulo, será importante divisar o horizonte de compreensão da autora sobre o fenômeno de leitura para delimitar interpretações por meio de um método compatível com sua produção ensaística e ficcional, estabelecendo uma intertextualidade com seus ensaios, contos e romances. Assim, torna-se fundamental reconhecer o lugar de escuta em que esta pesquisa foi encaminhada e as possibilidades de diálogo que a obra de Virginia Woolf permite. O método escolhido partirá da interpretação de seu romance *The Waves* (1931), que servirá de espinha dorsal para esta pesquisa, de seus ensaios, diários, contos, romances e de sua fortuna crítica. Acredito que esses textos oferecem margem para a pluralidade que reúne vozes do século XX e do século XXI e,

consequentemente, atualizam questões que já vêm sendo discutidas pela tradição – o ser humano, a linguagem e o ser na obra woolfiana.

O leitor comum woolfiano pode fazer parte da comunidade que, de diversos lugares e com base em outras línguas e sensibilidades, contribui para uma nova maneira de pensar a realidade na filosofia que a autora esboça ao final de sua vida.

No segundo capítulo do livro, será encaminhada uma interpretação mais detalhada do romance *The Waves*. Os cinco subcapítulos condensam questões que atuam como nervos centrais da obra. Um dos pontos abordados é a tensão entre as identidades das seis personagens principais do romance, que se revelam fluidas por admitirem instâncias de choque, justaposição, harmonia, apagamento e interpenetração, a ponto de muitas vezes uma ser confundida com a outra, a identidade de uma desembocando na da outra, ainda que reunidas pela diferença. Além disso, as conexões entre os interlúdios e as seções que os seguem são examinadas à luz da tradição solar do pensamento ocidental e da resposta woolfiana, com seus jogos de *chiaroscuro* na obra, a fim de pensar a maneira como a escritora suplementa a questão da verdade. Ainda outro ponto desenvolvido é aquele relativo às imagens poéticas de que Woolf se utiliza para pintar suas cenas e concentrar o teor poético que ali deseja encerrar, possibilitando que o sentido do texto seja depreendido no limite entre o que é dito e o que é somente sugerido em suas entrelinhas. Obviamente, a questão da forma é também aqui elaborada dada a enorme importância que a autora sempre deu para a forma de seus textos, como explorá-las ao máximo a ponto de esgarçar as fronteiras entre os gêneros literários e não literários, na medida em que seus experimentos a levavam para uma experiência densa e fluida do sentido engendrado nos seus escritos. Finalmente, o complexo metafórico da água é explorado uma vez que resguarda e potencializa muito dos sentidos e elementos que ajudam a tecer o romance em questão. Unindo tanto o humano quanto o não humano, esse elemento primordial anuncia os grandes ciclos que reúnem a vida de todas as personagens à longa história da humanidade e irrompe como o novo na circularidade que, cada vez, se apresenta diferente e inauguralmente.

O terceiro capítulo do livro concentra os fundamentos filosóficos para discorrer sobre a escrita literária, impulsionada pela necessidade de a língua querer e poder falar, mas encontrar os limites nos quais a palavra se depara com o grande silêncio. Em plena tensão na obra woolfiana como um todo, a palavra

tenta desbravar o silêncio no esforço em que se empenha por elaborar e tentar acessar o indizível e o incognoscível da experiência que o humano faz da vida e da morte e tudo mais que essas dimensões encerram e descerram como possibilidade de desejar, pensar e ser. Em Virginia Woolf, o silêncio tomará também dimensões políticas, porque centradas no agir histórico impossibilitado à mulher, que não poderia renunciar ao enclausuramento doméstico a que era submetida, senão quando da alternativa considerada desviante do construto de Anjo do Lar, pelo qual a sociedade vitoriana tanto prezava: a louca ou a prostituta. Esse silêncio retrai-se em si mesmo, pois, velado, insinua-se e sugere de maneiras outras que não a assertividade imponente que a fala masculina ocupa no Império Britânico, patriarcal por excelência. Assim, essa questão é trabalhada tanto nas obras literárias quanto nos ensaios, perpassando sua obra poética como um todo, inclusive em *The Waves*.

Tanto a leitura quanto a escrita realizadas neste livro são encaminhadas como mosaicos que rearticulam o pensamento com base em aproximações com a filosofia ocidental contemporânea, na medida em que esta permite uma melhor compreensão e novas conexões com o texto woolfiano. Desse modo, procurei incorporar recortes que conformem a pluralidade de outras vozes que, reunidas, podem formar um mosaico de um brilho colorido como resposta à obra de Virginia Woolf. Assim, essas conversas com Woolf auxiliam a pensar a dobra entre o ente e o ser, na medida em que a escritora consegue fazer suas palavras operarem tanto numa dimensão ôntica quanto ontológica ao pensar as questões do seu tempo e ao também criticamente avaliar os impactos que o passado tem em seu momento presente, como escritora, mulher, *outsider*, mas, em última instância, também humana. Seus escritos atuam politicamente, tanto em sua prosa ensaística quanto na ficcional, ao questionarem o legado do patriarcado britânico, mas também promovem um olhar atento para os eventos e as situações ocasionadas pelas instituições e, conseqüentemente, pelas relações interpessoais a fim de imaginar possibilidades outras de posicionamento, funcionamento e pensamento, desestabilizando as convenções sociais, políticas, estéticas e linguísticas para a criação de um porvir e uma ética enunciados pela sentença andrógina, que, se possível no âmbito literário, ainda hoje se prova um desafio no âmbito político.

1

Leitura, escuta e conversas

Este primeiro capítulo tem por objetivo tecer algumas considerações sobre o processo de leitura no universo woolfiano, tomando como ponto de partida uma interpretação da imagem-questão da rede, utilizada pela autora em diversas obras, mas aqui mais bem detalhada no romance *To the Lighthouse* (1927) e no ensaio “The Death of the Moth” (1942). Em ambas as obras, as redes formadas unem o humano ao não humano, conectando as partes ao todo nos espaços limítrofes entre vida e morte. Os fluxos de afeto, percepção e pensamento que sustentam sua obra são elementos-chave para a compreensão do que poderia ser apreendido de uma política ou uma ética em Woolf, encaminhada na criação de um gênero que organize e preze pelas diferenças.

O papel da leitura, para Virginia Woolf, é apreciado tanto no plano da biopolítica quanto no plano da imanência. A leitura é de suma importância para a avaliação crítica de identidades e, conseqüentemente, para a formação da subjetividade dos leitores, os quais comunalmente ajudam a construir o mundo que leem, em especial as mulheres. Ela é vista também como ferramenta política e existencial, permitindo ao senso crítico e à imaginação reconfigurar outros modos de compreensão do mundo e performance em sociedade.

Finalmente, são feitos esclarecimentos acerca do método escolhido para a interpretação de *The Waves*, realizada mais minuciosamente no capítulo seguinte. Uma seleção de diversos ensaios, romances e contos da autora, além de seus diários e suas memórias, foi feita a fim mapear algumas imagens e cenas paradigmáticas em sua obra e entender como elas iluminavam diversas passagens de *The Waves*. Além disso, um levantamento de textos da crítica woolfiana contribuiu para a comparação de diferentes abordagens da obra da autora e ajudou a encaminhar um diálogo mais estreito com pesquisas da academia nacional e internacional. Também foram feitas aproximações com textos da filosofia contemporânea, sempre que recortes possíveis oferecessem vias de acesso à obra woolfiana de modo a reluzir o brilho de sua escrita.

1.1 Leitura e método

A leitura da obra de Virginia Woolf provoca e convoca leitores à escuta e à conversa com o texto, de modo que diversas histórias sejam criadas no processo de engajamento para o qual ambos, escritor e leitor, se dispõem. A cada nova interação, novas redes de sentido são tecidas, e, nos mais diversos níveis de leitura, o fio condutor gradativamente possibilita entrever um todo reunido nas palavras, nas pontuações, nas sentenças e no silêncio de tudo que no texto escrito se retrai nas entrelinhas do que, de fato, foi dito, mas também do que foi sugerido e das opções que poderiam ter sido selecionadas, porém foram abandonadas. A textura de vida, ali pulsando como potência a ser cuidadosamente trabalhada, ganha vigor a cada nova tentativa de descoberta do mundo criado na obra, mostrando a pluralidade que, nesse romance, se revela visceral por ser construída como questão que estrutura e conecta as partes e o todo.

A interpretação da imagem-questão da rede mostra-se profícua, porque de extrema importância para a construção de sentido do texto woolfiano. Essa imagem-questão persistente é comumente apresentada como tecido projetado em formas do não humano que poderiam ser avistadas pelo olhar ou ainda como manufatura produzida pelos esforços das mãos ou da sentença femininas. Neste último caso, o exemplo que a crítica woolfiana¹ costuma lembrar é o papel da matriarca Mrs. Ramsay em *To the Lighthouse*, personagem essa que é responsável por unir todas as outras na primeira seção do romance, intitulada “The Window”. Por essa janela, aos leitores é permitido adentrar o mundo criado na casa de veraneio da família Ramsay, onde diversos membros e convidados interagem uns com os outros, mas também com o ambiente que os cerca na dinâmica própria do tempo em que estão imersos. Mrs. Ramsay tece uma meia marrom, com que presenteará o filho do guardador do farol, enquanto conversa com marido, filhos e convidados, relembrando eventos passados e associando-os ao presente. “Only wool-gathering” (WOOLF, 2008a, p. 57) é a maneira como frequentemente a encontramos, expressão inglesa cuja tradução desafia o português por querer dizer que a personagem está pensando, mas também fazendo uso de um vocabulário relativo à coleta de lã e à construção do tecido que tem em mãos. Mrs. Ramsay tece também uma rede de conexões afetivas, na medida em que ameniza as animosidades naturais criadas entre opostos, silencia perante a força da tradição, acode e conforta os temores alheios e instila confiança em egos abalados, tudo isso sendo resumido pela potência de síntese da seguinte frase: “E

todo o esforço para fundir e fazer fluir e criar cabia a ela”² (WOOLF, 2008a, p. 69).

Na segunda parte do romance, a imagem do xale verde que usava na primeira seção passa a evocar a lembrança daquele afeto que não mais pode figurar no enredo, senão pela memória da esposa, da mãe e da anfitriã, cuja morte é descoberta traumáticamente na seção “Time Passes”: “[Mr. Ramsay, cambaleando por entre a passagem, abriu seus braços numa manhã escura, mas, Mrs. Ramsay tendo morrido um tanto inesperadamente na noite anterior, ele abriu seus braços. E estes permaneceram vazios]”³ (WOOLF, 2008a, p. 105). Sua presença faz-se sentir pelo vazio de uma casa onde os vestígios da presença humana ecoam nos objetos deixados para trás, “somente aqueles preservaram a forma humana e, no vazio, indicavam que antes eram plenos e animados”⁴ (WOOLF, 2008a, p. 106). Ela também se faz sentir pela força que o tempo, indiferente às tragédias por que passam as personagens, engole e quase anula traços de vida humana 10 anos passados desde a primeira seção. Assim formuladas, as indagações do romance parecem vagar por suas páginas: “A Natureza suplementava aquilo que o homem avançava? Ela completava aquilo que ele começava? Com uma complacência similar ela testemunhava suas tristezas, perdoava suas maldades e aquiescia à sua tortura?”⁵ (WOOLF, 2008a, p. 110). Se a tradição romântica havia enfatizado a necessidade de comunhão com a natureza a fim de entender o lugar do ser humano no mundo e, pela linguagem, poder voltar às origens de uma pureza juvenil que nunca se desgarrou da unidade primeira da vida natural, aqui a resposta woolfiana fatalmente quebra o espelho a que serviam as ondas do mar quando o sujeito, buscando respostas, não mais poderia ter sua solidão reconfortada pelo sentimento de união.

Na última parte do romance, “The Lighthouse”, mais uma vez a lembrança de Mrs. Ramsay persiste como a incógnita que ninguém parece conseguir solucionar. Seja pela falta que seus filhos ou seu marido sentem por ela não poder estabelecer um diálogo entre as diferentes gerações, seja por atormentar Lily Briscoe, Mrs. Ramsay mantém-se sempre inapreensível e misteriosa quando a artista tenta capturar com o pincel sua presença, tão forte 10 anos antes, mas também presente da maneira mais enigmática possível, porque na ausência. Uma pergunta parece pesar a atmosfera quando as personagens voltam para a casa de veraneio, “como se a liga que normalmente amarra as coisas tivesse sido cortada, e eles flutuassem por aqui e ali, para longe, de todo modo”⁶ (WOOLF, 2008a, p.

122). A memória de Mrs. Ramsay precisa ser revisitada pelas personagens: para Mr. Ramsay, a viagem ao farol é cumprida quase como uma promessa jamais feita, mas que possibilitaria o fechamento de um ciclo; para Lily, essa necessidade revela-se mais aguda nos momentos de revelação que sua obra de arte entrevê ao tentar responder às perguntas sobre quem era Mrs. Ramsay, qual é o sentido da vida e como a arte apresenta essas questões. As pequenas revelações, descobrimos com Lily, povoam o cotidiano na forma de “pequenos milagres, iluminações, fósforos acendidos inesperadamente no escuro”² (WOOLF, 2008a, p. 133).

Ainda atentando à imagem da rede como questão desdobrada no processo de leitura, uma instância em que o elemento não humano, por sua vez, levanta essa discussão está presente no ensaio “The Death of the Moth”. Aqui Woolf, tentando escrever, senta-se de frente para uma janela, cuja vista prende sua atenção e volta seu olhar para fora, para o vigor que das colinas emanava. Em particular, a escritora detalha o movimento ritmado dos pássaros que, juntos, alternam o voo e pouso sobre os galhos das árvores como na uniformidade e na maleabilidade de uma rede, cujos nós pretos sobem e descem na unidade do grupo a que pertencem:

As gralhas também ritualizavam suas festividades anuais; inchando ao redor do topo das árvores até que pareciam formar uma rede vasta com inúmeros nós pretos que tivesse sido jogada no ar; que, após alguns momentos, afundava vagarosamente sobre as árvores até que cada galho parecesse ter um nó na ponta. Depois, de repente, a rede seria jogada no ar em um círculo mais amplo dessa vez, com todo clamor e vociferação, como se ser jogado no ar e repousar vagarosamente sobre o topo das árvores fosse uma experiência altamente emocionante.³ (WOOLF, 1970, p. 3).

A janela, agindo como intermediária entre o interior e o exterior, entreabre as possibilidades de interação com o dia que se desdobra à sua frente e com a alteridade de outros corpos. O processo de leitura acaba sendo externado na leitura do mundo à sua volta, propiciando uma conexão entre o movimento de subida e descida dos pássaros aos da rede, que, jogada por cima e entre os galhos das árvores, não parece simplesmente capturar algo já pronto e dado, mas, sim, conectar os fluxos da vida e da morte nas imagens que Woolf tece em sua escrita. Elas são reveladoras da ligação das redes que, pela leitura, propiciam sentidos, ideias e performances outras que venham a redesenhar as maneiras como a vida é entendida e construída. A entrada e a saída desses fluxos permitem estruturar o caos das forças de vida e de morte que nos atravessam num todo consistente, porém flexível e frágil, podendo ser rompido já que apresentam a fluidez das

relações que são construídas entre humano, meio ambiente e o ser. A própria estrutura da rede, fios, nós e vazios, sugere a interface entre linguagem e silêncio e todo o potencial daí advindo como originalidade, unidade, sustentação, fundamento – todos estes fatores que admitem uma intermediação entre o humano e o não humano como questões interligadas e de difícil separação que não altere a natureza da realidade.

Essas conexões e transições que Woolf faz tão aptamente em sua obra mostram a habilidade que a autora tinha para diferentes enfoques dada a dimensão pela qual quisesse trafegar. Voltando-se para as relações humanas, sua percepção larga podia captar as nuances que a linguagem permitia divisar em determinados contextos, revelando a política de conduta que os corpos poderiam ou deveriam adotar para o bom funcionamento de identidades preestabelecidas pelas instituições. No entanto, parece que algo escapa por momentos quando as personagens podem ser flagradas em instâncias de uma potencialidade remota, cujo vigor irrompe inesperadamente, criando aberturas de imperceptibilidade, num pacto silencioso entre escritor, personagem e leitor. Isso parece ser mais facilmente canalizado pelos elementos não humanos de que Woolf faz uso para apontar algo que se retrai e não se deixa formular por meio de significados imediatos, exatamente por eles não terem uma única funcionalidade que reduzisse seu potencial de desdobramento em relação ao humano.

Algumas considerações que poderiam ser feitas estão relacionadas ao papel crucial que a leitura tem para Woolf na medida em que contribui diretamente para uma apreciação crítica de identidades, como também, e principalmente, para a formação da subjetividade dos leitores. A subjetividade é entendida aqui como a realização de um espaço/tempo incorporado em que o sujeito se reinventa e alarga sua história por ser afetado, perceber e repensar possibilidades outras de performance para além das identidades que as instituições utilizam para automaticamente cooptar corpos pela lei/linguagem no plano da biopolítica. Rosi Braidotti, em seu livro *Nomadic Theory, the Portable Rosi Braidotti* (2011), faz uma interessante leitura da obra woolfiana na esteira de Deleuze e Guattari ao propor uma política ou ética de afetos. Essa dimensão não nega a biopolítica, mas a desarticula temporariamente, configurando uma subjetividade nômade ou errante que, nesse plano, atua enquanto potência para os afetos. Esse devir-nômade, Braidotti (2011) salienta, não se caracteriza pelo

movimento pendular de uma oposição dialética nem pelo desdobramento de uma essência num processo ordenado teleologicamente por uma consciência transcendente.

Na verdade, o devir nomádico/errante que Braidotti (2011) propõe realiza-se num processo regido por uma força de desterritorialização que instaura potencialidades incorporadas numa escrita rizomática em Woolf que, capaz de receber uma onda de dados externos e organizá-los numa percepção total do momento, sustenta sua trama pelos afetos que entrelaçam as personagens umas com as outras, as partes com o todo. Sua escrita traduz-se num gênero intensivo, cujo estilo atua como uma ferramenta de navegação, que negocia possíveis leituras pelo conjunto de coordenadas materiais que, reunidas e organizadas de maneira sustentável e duradoura, permitem uma transformação qualitativa dos afetos e forças envolvidos, que, por sua vez, desencadeiam devires (BRAIDOTTI, 2011). A leitura, desse modo, informa e estrutura identidades por um lado, mas também escapa de identificações imediatas, prolongando certos momentos em que corpos se tornam imperceptíveis por não serem acessíveis e permitem que a criatividade seja experienciada também pelo potencial que abriga em suas possibilidades. Nas palavras de Braidotti, “os textos de Woolf encenam um fluxo de posições, um cruzamento de fronteiras e um transbordamento na plenitude de afetos em que a vida é afirmada em seu mais alto grau. Ela é uma multiplicadora de afetos intensiva”² (BRAIDOTTI, 2011, p. 155). Assim como as personagens, seus leitores e a própria escritora, o texto woolfiano escapa a categorias de gêneros, criando linhas de fuga no tratamento dos temas que trabalha assim como da forma que emprega, em especial no romance *The Waves*.

Entendendo a necessidade de enveredar por entre os caminhos já divisados pela crítica como uma maneira de dar continuidade às redes de conhecimentos tecidas pelos leitores da obra woolfiana, acredito ser relevante buscar numa das primeiras resenhas de *The Waves* um ponto de referência pelo qual outra leitura crítica possa ser também tecida. Em 25 de outubro de 1931, ano de publicação do romance, em “Poetic Brilliance in the New Novel by Mrs. Woolf – *The Waves* Carries Experimental Technique in Fiction Almost to the Jumping-off Place”, Louis Kronenberg declara que:

Em espírito, na linguagem e no efeito, *The Waves* é – não um romance poético, mas sim um poema – um tipo de poema sinfônico com temas e desenvolvimento temático em prosa. É tão débil em perceptividade genuína quanto é rico em sensibilidade, e até mesmo quando uma personagem parece ser muito habilidosa em penetrar seu próprio

âmago, é a essência de um temperamento que ela captura, não a verdade.¹⁰
(KRONENBERG, 2018, s/p, grifo do autor).

A recepção do romance já se mostrava aberta aos experimentos de alargamento das fronteiras dos gêneros literários, pondo em questão a forma da prosa realista. Woolf arrisca em seus experimentos com as técnicas do romance a ponto de praticamente saltar do precipício em direção a algo incompreensível, mas não chega a fazê-lo. Ela, na verdade, propicia o desenvolvimento das questões que aborda e da sensibilidade que desperta, revelando a comunhão de diferentes tempos, o tempo da escrita e o tempo da leitura, aqui condensados na interpenetração de diferentes momentos e percepções. Em *The Waves*, a verdade absoluta não é sequer almejada, pois a crítica ao patriarcado em Woolf já sinaliza a virada para outro movimento de busca e apreciação de “essência de um temperamento”, e não da verdade última sobre as personagens. O romance busca coadunar qualidades prosaicas que ainda preservam algum tipo de ordem na caracterização de suas personagens, sem, contudo, perder de vista uma desestruturação inacabada, porque em construção pelo leitor na leitura e na releitura, de momentos do ser, de percepção genuína, de sentimentos e de temperamentos, o que parece apontar para uma experiencição da leitura que ultrapassa as fronteiras entre leitura e vida, corpo e mente.

No ensaio “Phases of Fiction” (1929), Woolf tece comentários sobre diferentes romances europeus, esboçando ideias gerais sobre as diversas fases pelas quais a ficção já havia passado até então, e especula, de passagem, sobre o futuro do gênero literário. Aqui fala muito claramente sobre os dois poderes que os grandes romancistas buscam equilibrar em suas obras:

Um poder que não aquele da acuracidade ou do humor ou do *páthos* também é usado por grandes romancistas para dar forma à sua obra. Enquanto as páginas são viradas, algo é construído que não a história em si mesma. E esse poder, se ele acentua e concentra e dá força e resistência à fluidez do romance, de modo que nenhum romance poderia sobreviver sequer alguns anos sem ele, é também um perigo. Pois as qualidades mais características do romance – que ele registra o lento crescimento e desenvolvimento do sentimento, que ele segue muitas vidas e traça uniões e fortunas por um período prolongado – são as mesmas qualidades que são incompatíveis com a ordem e o design. É o dom do estilo, organização e construção, que nos distancia da vida especial e oblitera suas marcas, enquanto é o dom do romance que nos aproxima da vida. Os dois poderes brigam quando são combinados. O romancista mais completo é aquele que consegue equilibrar os dois poderes de modo que um aprimore o outro.¹¹
(WOOLF, 1975a, p. 143-144, grifo meu).

A ordem de distribuição do conteúdo do romance pode facilmente se tornar arrastada quando a intenção é narrar uma história de modo que ela registre o desenvolvimento e o crescimento de relações criadas com base em um sentimento, enquanto simultaneamente retrata os impactos que as instituições têm nas personagens e as motivações de suas reações. Entretanto, se esse poder de apreensão do conteúdo a ser desenvolvido for aliado a um poder outro de criação que enseje e dê forma de modo a tornar eventos corriqueiros e banalizados mais fiéis e próximos dos leitores, um equilíbrio é encontrado, possibilitando que a experiência de leitura seja incorporada na vida de quem lê, vive e pensa. “Os romances que nos fazem viver imaginativamente são aqueles que estimulam o corpo todo assim como a mente”¹² (WOOLF, 1975a, p. 110), como Woolf bem nos lembra. Nesse sentido, a autora parece integrar na unidade da dobra corpo e mente a maneira pela qual podemos responder aos apelos externos da leitura. Nesse caso, relacionamos essa passagem diretamente à leitura dos clássicos, mas poderíamos pensar também, como Mrs. Ramsay em *To the Lighthouse* e a própria Virginia Woolf no ensaio “The Death of the Moth”, que lemos o mundo em que estamos inseridos e que comunalmente ajudamos a construir em seus mais diversos elementos humanos e não humanos. Isso parece sugerir que a fronteira entre literatura e vida poderia muitas vezes ser obliterada por conta da porosidade que lhe é inerente quando constantemente nos vemos repetindo um verso que insistentemente nos vem aos lábios ou lembramos de uma cena que acidentalmente confundimos haver pertencido a nossa história de vida, e não a uma peça ou a um romance, tamanha a impressão causada.

Em “How Should One Read a Book?” (1932), Woolf mais diretamente trata do processo de leitura, ironizando que, “apesar de parecer ser tão simples – uma mera questão de conhecer o alfabeto –, ler é, na verdade, tão difícil que é duvidoso que alguém saiba qualquer coisa a respeito”¹³ (WOOLF, 2009c, p. 63). Sua ironia dá leveza e um tom despretensioso a um ensaio que se quer como mero agrupamento de reflexões e talvez algumas sugestões para a comunidade de leitores comuns com quem conversa. Entre suas sugestões, ela atenta para uma apreciação que, vale ressaltar, não se quer sistemática de alguns gêneros que, por mais que tenham suas fronteiras obliteradas, requerem diferentes posturas de seus leitores. Como aqui pretendemos focar no romance que não se quer somente romance, mas também um longo poema ou, ainda, uma prosa altamente poética, o principal conselho que Woolf oferece aos leitores de ficção é:

Faz-se necessário abordar cada escritor diferentemente de modo a dele poder extrair tudo que ele possa nos dar. Temos de lembrar que uma das características de grandeza é trazer o céu, a terra e a natureza humana em conformidade com sua visão. É por conta dessa maestria, dessa idiossincrasia intransigente, que grandes escritores muitas vezes requerem que façamos esforços hercúleos para lê-los corretamente.¹⁴ (WOOLF, 2009c, p. 67).

Se, antes de mais nada, Woolf nos recomenda uma abertura genuína às mais diversas visões e conformações de mundo que um texto pode apresentar, a escuta atenta e generosa quer-se como premissa básica, já que, do contrário, culpabilizaríamos um autor ou uma autora por não confirmarem nossas expectativas quanto às técnicas empregadas, ao desenho que foi dado às personagens, ao entendimento do gênero utilizado e à temática escolhida e desenvolvida ou, melhor, quanto à forma e ao conteúdo. Interessante pensar a maneira como a forma é alargada e teorizada pelo grupo de Bloomsbury e os impactos que podem ser depreendidos na escrita woolfiana. A forma, não mais aderindo aos preceitos vitorianos, é redesenhada para ressignificar aquilo que se mostrava cristalizado, injetando nova vida aos velhos parâmetros, o que será mais bem discutido no próximo capítulo. Mas o que já pode ser avistado nessa citação é que a forma está de tal maneira conectada à história do romance que uma se desdobra na outra ou, melhor, desemboca na outra, ultrapassando os limites que apreciações meramente técnicas de manuais de literatura facilmente encontram por não conseguirem adentrar o mundo em que céu, terra e natureza humana trazem à tona novas possibilidades de experiência de vida e de morte.

Ainda em “How Should One Read a Book?”, Woolf volta-se para a poesia e o estado de intoxicação por ela engendrado, apontando para a incorporação, no texto, dos diferentes sentidos que atravessam a experiência humana.

Passamos a desejar o geral, e não o particular, o todo, e não o detalhe; a nos tornarmos para o lado obscuro da mente; a entrarmos em contato com o silêncio, a solidão, e todos os homens e mulheres e não esse Richard ou aquela Anne em particular. Metáforas são, então, mais expressivas do que simples asserções.

Logo, para ler poesia corretamente, devemos ser tomados por um estado de mente de arrebatamento extremo e generoso, sem diversos suportes e confortos da literatura. Seu poder de “fazer de conta”, seu poder de representação, é dispensado em favor de extremos e extravagâncias. A representação encontra-se muitas vezes distante daquilo que representa de tal modo que precisamos utilizar todas as nossas energias mentais para captar a relação entre, por exemplo, a canção do rouxinol e as imagens e ideias que aquela canção provoca na mente. Portanto, ler poesia aparenta um estado de rapsódia em que ritmo e metro e som excitam a mente assim como o vinho e a dança

excitam o corpo, e lemos, entendendo com os sentidos, e não com o intelecto, num estado de intoxicação. No entanto, essa intoxicação e intensidade de deleite dependem da exatidão e da verdade da imagem, de ela ser a contrapartida da realidade interna.¹⁵ (WOOLF, 2009c, p. 70).

A experiência sinestésica de mundo oferecida pela poesia ultrapassa qualquer tentativa de mimetização imediata que até então era tão comum à ficção, sendo necessário um estado de espírito que, aberto a uma condensação de ideias e sensações — mente e corpo unidos pela dobra —, pode ler imagens e sons cujos sentidos múltiplos unem a todos os leitores na comunhão da experiência humana de vida e morte. O grande esforço a que Woolf alude nessa passagem, aquele que requer esforço mental de leitores a fim de que relações possam ser estabelecidas entre a canção do rouxinol e as imagens e ideias que ela vem provocando há séculos, mostra a pluralidade ensejada na poesia. Essa pluralidade possibilita a conexão entre o momento em que o poema de John Keats foi escrito no século XIX, trazendo para primeiro plano a relevância do rouxinol para o ser humano, a linguagem e a arte; ela também estabelece as novas relações com tudo que vem sendo produzido e revisado por demais artistas e contemplado pela crítica até a contemporaneidade, de tal modo que novos estudos ajudam a descobrir potencialidades resguardadas. Entretanto, Woolf ressalta que essas possibilidades dependem da exatidão e da verdade da imagem, pois ela precisa dar conta do que culturalmente vem sendo construído pelos participantes do processo de escrita e de leitura, de modo que imagens visuais e imagens acústicas amarrem e deem suporte à experiência da realidade interna do que é construído literariamente.

Se, num primeiro momento, Woolf propõe que leitores pratiquem uma escuta atenta e generosa dos diferentes tipos de textos que intencionem ler, colocando-se na posição de escritores, posteriormente ela descreve a segunda etapa do processo de leitura: a crítica e o julgamento da obra. Passada a disposição inicial de compreensão e solidariedade, cabe agora ao leitor mais dedicado e perspicaz avaliar a relevância e a contribuição de cada obra uma vez terminada a leitura propriamente dita, assumindo, assim, a posição de juiz. Questionando e procurando respostas, Woolf sugere que podemos chegar a um conjunto de valores, um padrão pelo qual comparar obras entre si e discernir as diferentes abordagens que tomam em relação a determinado ponto ou outro. Isso permite a nós, leitores, atribuir valor e mérito ao que determinadas obras merecem e pontuar as faltas que lhes cabem, e que, somente a partir daí,

podemos nos abrir para aquilo que a crítica tem a acrescentar a nossas opiniões já formadas. Voltando-nos para o título desse ensaio, entretanto, podemos concluir que essas sugestões estão longe de assumir um caráter autoritário e prescritivo, como já bem sinaliza a dúvida encerrada no ponto de interrogação, que aponta possíveis caminhos pelos quais leitores comuns podem enveredar sem, porém, perder a liberdade que é própria ao processo de leitura, que, para Woolf, pode ser percebido também como ferramenta para formação e libertação do sujeito.

Em seu artigo “Reading Uncommonly: Virginia Woolf and the Practice of Reading” (1996), Kate Flint demonstra quão individualistas eram as noções que Woolf tinha sobre o processo de leitura, conseguindo superar teorias propostas ainda recentemente por relegar tamanha importância para o papel que a imaginação do leitor tem na construção de sentido do texto, afirmando que “ler textos, assim como ler pessoas, requer um jogo simultâneo de proximidade e objetividade, o desejo de fundir-se ao outro e o desejo de manter-se separado”¹⁶ (FLINT, 1996, p. 188). Para Woolf, o processo de leitura não envolve somente o cumprimento das condições que já haviam sido estruturadas no texto; a criatividade não se limita à recriação mental de personagens e lugares, pois, na verdade, o leitor pode carregar consigo a atmosfera de um livro, as marcas que o distinguem, incorporando-a em sua compreensão do mundo (FLINT, 1996). A implicação é de que literatura e vida, desse modo, passam a ser entendidas como dimensões interpenetráveis porque no universo woolfiano se tornam interdependentes tão mais intensas e frutíferas que novas conexões e leituras podem ser realizadas. Essa interdependência que Kate Flint (1996) propõe parece ser confirmada no ensaio “Reading” (1919), em que Woolf já condensava ambas as dimensões numa única experiência, mais bem enunciada na seguinte passagem, que em muitos sentidos seria ecoada mais tarde em “The Death of the Moth”:

Nenhuma dessas coisas me distraía naqueles dias; e, de uma maneira ou de outra, as janelas estando abertas e o livro, tendo ao fundo as sebes de escallônias e um azul distante, parecia que o que eu lia estava sobreposto à paisagem e não impresso, amarrado ou costurado, mas de algum modo era como se o livro fosse o produto das árvores e dos campos e do céu quente de verão, como ar que nadasse em manhãs belas, em volta do contorno das coisas.¹⁷ (WOOLF, 1970, p. 152).

Dando um passo adiante, para além de intimamente relacionar literatura e vida, Woolf mistura essas duas dimensões de sentimento, percepção e

pensamento numa única investida em direção ao sentido construído no tecido das redes de afeto e conhecimento que formam o texto de uma vida, seja a da personagem, seja a do autor ou do leitor. Nessa passagem mencionada, o livro que Woolf lê amalgama a textura de sua realidade como produto tanto da natureza a seu redor quanto das mãos humanas, que, de fato, esse material imprimiram, amarraram e costuraram, reunindo modalidades de ser sob a mesma tríade — sentimento, percepção e pensamento — que parece sustentar a trama de suas obras. O livro é o instrumento em que vigoram as tensões entre escuridão e os momentos de iluminação que a longa tradição inglesa (em menor escala, mas também a tradição humana) acompanha em dados imemoriais que continuamente se sobrepõem à história da humanidade graças ao poder da palavra — em especial a palavra impressa em Woolf, para não só repassar as tradições adiante, mas também nela incutir a diferença, pensando as condições de possibilidade para a literatura e repensando essas condições com base em novas performances pela escrita, como ela realiza ao imaginar e redesenhar a história literária da Inglaterra.

Ainda nesse ensaio, Woolf faz esse exercício, perguntando-se:

Se os espaços conquistados pela barbárie invasora não tivessem persistido até que o ponto de apoio estivesse firme e os pântanos sob controle, como poderiam nossos espíritos delicados ter resistido – nossos escritores, pensadores, músicos, artistas – sem uma muralha que oferecesse abrigo ou flores sobre as quais pudessem secar suas asas?¹⁸ (WOOLF, 1978, p. 156).

Escritores, assim como mariposas, são vistos como formas frágeis que se elevam em voos da imaginação, alcançam dimensões rasas e altas entre o céu e a terra pela escrita, buscando suspender a morte com suas canetas e tornar a vida sobressalente e persistente. Sob os raios solares, arejam suas asas, dali recebendo e emanando a energia que os mantém em movimento, agindo. Em um gesto ativo, atuam como sujeitos que procuram alargar o momento de vida, sabendo que inevitavelmente não poderão sobreviver à morte e que, desses grandes ciclos, fazem de sua própria escrita vida e da vida escrita. As fronteiras entre vida e morte, existência e performance pela escrita serão mais detalhadamente consideradas no último capítulo deste livro, em que mais cuidadosamente elaboro as aproximações entre as sentenças feminina e masculina e as possíveis lacunas a serem ocupadas pela androginia à luz da crítica woolfiana e da *écriture féminine*.

Vale aqui fazer uma alusão ao ensaio “The Wrong Way of Reading” (1920), em que Woolf toma notas sobre a biografia então recém-publicada de Mary Russel Mitford, intitulada *Mary Russel Mitford and her Surroundings* (1920), cuja vida é aos leitores apresentada de maneira peculiar pela biógrafa Constance Hill. Nela, Hill detém-se em pormenores da vida de Mitford que parecem tão secundários ao leitor que levariam-no a se perguntar sobre sua relevância, ao que Woolf, agindo como tal leitor, reflete sobre questões centrais à escrita de biografias, entre elas a representação. Ela reconhece o papel da imaginação do leitor, que tantos detalhes, tons e humores consegue preencher ao visualizar uma cena até mesmo em biografias, cujo gênero, tradicionalmente, mais se assemelharia à verdade na maneira como mais fielmente se quer representada, em especial em relação à ficção. Talvez Woolf esteja implicando, com seu título, que a maneira errada de ler seria restringir o frescor imaginativo que à originalidade do leitor compete. Assim, ela indaga:

Mas, sendo justos com Miss Hill e seus colegas biógrafos, o que sabemos sobre as pessoas? Até mesmo no caso de nossos amigos, o depósito de certeza é revirado pela miríade de tons cambiantes; aquilo que eles são depende do que nós somos; além disso, há o casamento, a separação, a tomada de posse, e o nascimento das crianças; resumindo, quando procuramos dizer como uma pessoa é, frequentemente nos deparamos com o mesmo dilema de Miss Hill, mas, sem sua desculpa, meramente respondemos que uma senhora anônima sentou-se uma vez no carro do rei da Saxônia. Se isso ocorre com os vivos, o que podemos dizer sobre os mortos? Certamente, podemos apenas inventá-los, e os melhores biógrafos são aqueles que têm o maior poder inventivo, além de uma afinidade de temperamento que facilmente transmite ondas de amor e ódio.¹⁹ (WOOLF, 1988, p. 220).

Essa aproximação e essa mistura dos gêneros romance e biografia são revisitadas mais tarde e radicalizadas a ponto de totalmente (con)fundi-las nos romances *Orlando, a Biography* (1928) e *Flush* (1933). Em *Flush*, Woolf questiona os fundamentos que alicerçam biografias ao relatar a vida do cachorro de Elizabeth Barrett Browning, Flush, cujos sentimentos, impressões e ações são curiosamente tão acessíveis e plausíveis no texto quanto os das personagens humanas, mostrando que humanos e animais não são espécies, afinal, tão distantes e incomunicáveis, tanto nos momentos de antagonismo quanto nos de harmonia. Nesse romance biográfico, os dados humanos e não humanos são de tal forma enredados que leitores têm acesso a uma relação veiculada pelo silêncio compartilhado pelas personagens principais no conforto e acolhimento de uma relação de confiança e companheirismo mútuos. Como a curiosidade e o afeto de ambos são o mesmo, a empatia ensejada pelo encontro parece ser espelhada nos

traços físicos e nos trejeitos de cada um, dona e cachorro. Inevitavelmente separados, porém, pela língua, humano e cão, por mais unidos que possam ser pelo conforto, pela segurança e pelo afeto, uma comunicação dos espíritos mostra-se impossível, senão, talvez, pela ficção, terreno no qual tais categorias se interpenetram, em especial, no caso de Flush, pelo uso de figuras de linguagem que favoreçam essa aproximação com o humano e sua conexão especial com Elizabeth Barrett Browning. A passagem a seguir ilustra muito bem o momento em que ambos se conhecem pela primeira vez e imediatamente compartilham uma mesma afeição incomunicável por palavras:

Ambos estavam surpresos. Cachos pesados desciam dos dois lados do rosto de Miss Barrett; grandes olhos brilhantes luziam; uma boca enorme sorria. Orelhas pesadas desciam dos dois lados do rosto de Flush; seus olhos também eram grandes e brilhantes: sua boca era larga. Havia uma semelhança entre eles. Assim que miravam, cada um sentia: Aqui estou – e daí o outro sentia: Mas o quão diferente! O rosto dela era o pálido e desgastado de um inválido, sem acesso ao ar fresco, à luz do dia e à liberdade. O rosto dele era o quente e corado de um animal jovem; instinto com saúde e energia. Quebrado em pedaços, mas feitos do mesmo molde, poderia ser que cada um completasse o que estava adormecido no outro? Ela poderia ter sido – tudo isso; e ele – mas não. Entre eles jazia o mais largo golfo que pode separar um ser do outro. Ela falava. Ele era mudo. Ela era uma mulher; ele era um cachorro. Assim tão próximos, assim tão separados, eles olhavam um para o outro.²⁰ (WOOLF, 2009b, p. 18-19).

No romance *Orlando*, a biógrafa acompanha a vida do jovem aristocrata Orlando e sua mudança de sexo e de performance, traduzida pela sentença feminina²¹, ao longo de quatro séculos durante épocas de transições no cenário do Império Britânico e da história da literatura inglesa. O momento em que Orlando acorda como uma mulher é pontuado com algumas ressalvas interessantes da biógrafa por encapsular a ironia presente no decorrer do romance biográfico ao questionar a validade de qualquer grau de verdade última acerca de sentimentos, intenções, interpretações e mesmo ações, pois até mesmo fatos são reavaliados pela natureza, que inspira pouca confiança acerca daquilo que, certamente, teria ocorrido. Aqui fatos são mostrados também como sujeitos a argumentação e contra-argumentação, pois são encarados como construtos cuja validade vai depender das motivações das partes envolvidas, havendo, desse modo, pouca ou nenhuma objetividade em sua fabricação. É importante ressaltar que, por não se encaixar na lógica opositiva de verdade e falsidade, ou seja, de representação lógica pela argumentação que espelharia algo em sua essência com base em um método preestabelecido, os fatos biográficos integram a trama da

vida de Orlando pela interpretação que a biógrafa estrutura ao conversar diferentes pontos de vista e preencher ou ressaltar as lacunas que permanecem nas falas e nas atitudes de cada uma das personagens em suas relações à personagem principal. Assim, sobre Orlando muitas leituras são conjecturadas, como pode ser visto na passagem citada a seguir, em que observações são feitas acerca de sua mudança de sexo:

Podemos tirar vantagem dessa pausa na narrativa para fazer certas declarações. Orlando tinha se tornado uma mulher – não há como negar isso. Mas em todos os outros sentidos, Orlando permanecia exatamente como ele havia sido. A mudança de sexo, ainda que alterasse seu futuro, em nada alterava sua identidade. Seu rosto permanecia, como seus retratos provam, praticamente o mesmo. Sua memória – mas no futuro deveremos, por questões de convenção, dizer “dela” ao invés de “dele”, e “ela” ao invés de “ele” – sua memória então, lembrava todos os eventos de sua vida passada sem encontrar qualquer obstáculo. Alguma ligeira nebulosidade podia haver, como se algumas gotas escuras se precipitassem nas águas cristalinas da memória; algumas coisas haviam se tornado um pouco turvas; mas era só isso. A mudança parecia ter sido alcançada sem dor e por completo de tal modo que a própria Orlando não se surpreendia. Muitas pessoas, levando isso em consideração e acreditando que tal mudança de sexo vai contra a natureza, com grande esforço queriam provar (1) que Orlando sempre havia sido uma mulher, (2) que Orlando é um homem neste exato momento. Que os biólogos e psicólogos determinem. É mais do que suficiente para nós declarar o simples fato; Orlando era um homem até seus trinta e quatro anos; quando ele se tornou uma mulher e assim permanece até hoje.²² (WOOLF, 2015a, p. 83-84).

No ensaio “The Art of Biography” (1939), Woolf faz algumas ponderações sobre o gênero, indagando se “a biografia não poderia produzir algo da mesma intensidade da poesia, algo da mesma excitação do drama, mantendo, entretanto, a virtude peculiar que pertence ao fato – sua realidade sugestiva, sua criatividade própria?”²³ (WOOLF, 2009c, p. 119). Woolf contesta a prática vitoriana que prolificamente produzia biografias, relatando minuciosamente aspectos da vida pública e doméstica de figuras ilustres do tempo, sem, no entanto, utilizar outro tom que não o ornamentado e elogioso. Dando um passo à frente, ela questiona a qualidade do gênero de não promover uma radicalização dos fatos, no que ele abriga de sugestivo, numa criatividade singular. A pergunta feita parece conduzir à intuição ampla de que, “como vivemos em uma era em que mil câmeras apontam, por jornais, cartas e diários, para todos caracteres de todos os ângulos”²⁴ (WOOLF, 2009c, p. 121) – e aqui precisamos pontuar quão atual é essa observação, o número de câmeras tendo multiplicado exponencialmente no século XXI – “o biógrafo precisa estar preparado para admitir as versões contraditórias de um mesmo

rosto. A biografia alargará seu escopo ao posicionar espelhos em ângulos obtusos”²⁵ (WOOLF, 2009c, p. 121). O frescor e a originalidade, a intensidade e a excitação, devem, desse modo, advir de ângulos ainda não experimentados para que a própria compreensão da realidade seja admitida como tão elástica quanto a ficção já vinha testando e provando.

Essa arte, no entanto, parece beirar o impossível, porque, como sugerido em “The New Biography” (1927), a verdade é da “solidez do granito”²⁶ (WOOLF, 2009c, p. 95) e a personalidade é da “intangibilidade do arco-íris”²⁷ (WOOLF, 2009, p. 95). O bloco monolítico com que erigimos a cultura ocidental, a verdade entendida como a adequação encontrada no momento em que o discurso tentaria representar a realidade, é incompatível com a leveza, o colorido e a efemeridade do arco-íris quando vislumbramos diferentes tons e matizes na personalidade de uma pessoa que, aos poucos, melhor conhecemos. A verdade como adequação impossibilita a dissimulação e o retraimento daquilo que ainda não se nos desvelou, senão pela ótica de discriminação e julgamento da falsidade, o que grosseiramente reduziria o escopo do caráter e das relações humanas.

Ainda atentando para o artigo de Kate Flint (1996), urge mencionar também o caráter inovador das visões de Woolf no que concerne à leitura e sua relevância para as mulheres. Após ter lido os depoimentos autobiográficos de mulheres da classe operária reunidos por Margaret Llewellyn Davis, em *Life as We Have Known It* (1931), a escritora reconheceu um desejo voraz que essas mulheres tinham pela letra impressa, como se elas furiosamente lessem qualquer livro que pudessem ter em mãos, enquanto cozinhavam, enquanto faziam suas refeições, nas horas em que podiam estar descansando ou dormindo. Percebeu também que, pela leitura, essas mulheres eram levadas a argumentar, debater nas fábricas, questionar suas condições de trabalho e sua expectativa de vida. A leitura, desse modo, passa a ser vista como componente essencial para a formação do sujeito em uma sociedade democrática, e nos informa como as mulheres operárias, apesar de todas as forças de oposição, buscam conquistar seus direitos quando ainda muito recentemente o marido tinha o poder legal sobre a esposa, considerada sua propriedade, cujo tratamento poderia chegar ao espancamento e ao enclausuramento.

Finalmente, Kate Flint (1996) também propõe que, a partir dos anos de 1930, as visões da escritora inglesa sobre leitura passam a ter maior interesse e envolvimento nas políticas públicas, revelando uma ênfase na necessidade de o

leitor estar mais alerta e ciente da importância da atividade em que se empenhava²⁸. Outro diferencial desse momento, segundo Flint (1996), é a desconfiança que Woolf passa a sugerir em relação a todos que passivamente aceitassem dados e crenças culturais como algo cristalizado, o que parecia contribuir para um desespero generalizado sobre a eficácia de livros no contexto de um teatro de guerra europeu. Flint (1996) argumenta que os livros não ofereciam soluções, porque, no contexto histórico em que o fascismo se popularizava na Itália, que Woolf já criticava em *A Room of One's Own* em 1929, o efeito da arte acaba por ser questionado numa época em que a virilidade assertiva da sentença masculina²⁹ era performada não só por professores universitários e acadêmicos, mas também por governantes italianos. Essa é uma época em que, conseqüentemente, o jornal é elevado ao status de livro para novas gerações, como apontado pela narradora³⁰ ao se deter em Isa em *Between the Acts* (1941): “Para a geração dela, o jornal era um livro”³¹ (WOOLF, 2008b, p. 18). Na atmosfera gerada no tempo entre guerras, a poesia não parece poder gerar uma escuta genuína, pois os canais de interlocução já são permeados pela ideologia e pela linguagem de ódio que propiciam o entendimento de vidas à margem como objetos manipuláveis e descartáveis quando não mais forem convenientes a propósitos políticos e econômicos. Desse modo, a leitura é entendida pela crítica woolfiana como ferramenta de identificação do leitor como sujeito, servindo a propósitos políticos e existenciais, porque permite ao senso crítico e à imaginação reconfigurar outros modos de existência no mundo e de atuação em sociedade (FLINT, 1996).

Levando em consideração o momento de publicação de *The Waves*, este livro vai se ater principalmente ao papel da imaginação do leitor na construção dos sentidos do texto e à imaginação do escritor no processo de escrita como performance, ainda que também pontue o contexto de produção e a materialidade da produção discursiva de Virginia Woolf. Nessas linhas, o conto “Solid Objects” (1920) exemplarmente apresenta a maneira como a solidez de um objeto parece se transmutar na medida em que o observador, pela imaginação, lhe dá novos valores, como a passagem a seguir sintetiza:

Olhado diversas vezes, meio conscientemente, por uma mente pensando sobre outra coisa, qualquer objeto se mistura tão profundamente com o grosso do pensamento que ele perde sua forma e se recompõe um pouco diferentemente em uma forma ideal que assombra o cérebro quando menos esperamos.³² (WOOLF, 2008c, p. 56).

O início do conto revela-se especialmente interessante por avistar as personagens principais ao longe numa praia, mostrando a relevância da posição do observador ao estudar um objeto, que revela seus detalhes quando dele o sujeito se aproxima. As personagens principais, John e Charles discutindo sobre política, encontram-se exauridas pelo assunto, e, descansando, John encontra um pedaço de vidro ao enterrar seus dedos na areia da praia. Afetado pelo objeto num primeiro momento, ele, no decorrer da trama, passa a verter sua atenção tão somente para outros detritos que encontra em seu caminho, por neles perceber uma forma ou uma cor singular. Sua coleção gradualmente toma espaço em sua vida, levando-o a negligenciar suas obrigações profissionais, o que põe em risco sua carreira no parlamento, e suas relações pessoais, levando ao natural distanciamento de todos os seus amigos.

Por um lado, poder-se-ia dizer que esse conto fala sobre a capacidade de observação e reflexão sobre a natureza das coisas de modo que o sujeito se perde, em sua contemplação, por não poder discernir criticamente o contexto de tais questionamentos e a importância dada a tais objetos. Abrindo mão de sua carreira em função de sua obsessão com o universo das coisas, John aliena-se de si mesmo e dos outros como que em choque por perder de vista o valor de tudo à sua volta, e por só conseguir apreciar os detritos aparentemente mais insignificantes, porque desprovidos de função e carga emocional, que seus amigos, atônitos, percebem como sintoma de seu isolamento e sua loucura. Por outro lado, a doença de John pode ser libertadora das amarras dos significados utilitários que rotineiramente atribuímos a determinados significantes, em especial quando os rotulamos vagamente com os termos “quiquilharias”, “resto” ou até mesmo “lixo”. Essa outra interpretação do conto permitiria a John enxergar os objetos ao seu redor como obras que operam um sentido que se desdobra naquele que enxerga por outra perspectiva, nesse caso, o da doença, e reestrutura suas relações com seu trabalho e com as outras pessoas em sua vida, as peças novas como que redesenhando o novo design que reconfigura sua vida.

Essa segunda interpretação requer que o adoecimento de John seja entendido segundo as considerações feitas no ensaio “On Being Ill” (1926), em que Woolf estranha o fato de a literatura dedicar tão poucas páginas para o exame da doença, entendida como um modo outro de compreensão, e não somente como a fragilidade de um corpo débil e de uma mente entorpecida. Primeiramente, a escritora pergunta-se se essa omissão não resultaria da falta de interesse que a

condição inspiraria ou se essa omissão seria originada pela falta de um vocabulário próprio com que expressar esse estado. Voltando-se para os “contempladores do céu”³³, ela demonstra como a horizontalidade dos acamados lhes permite olhar para os céus, imaginando possibilidades de enxergar a vida pela onipresença da morte. “Somente os acamados sabem, afinal, aquilo que a natureza não pretende esconder – que ela inevitavelmente irá vencer”³⁴ (WOOLF, 2009c, p. 106). Acrescenta que “até mesmo os acamados se levantam de sobressalto por conta da mera imaginação do congelamento dos dedos dos pés e esticam-se para aproveitarem da esperança universal – o Paraíso, a Imortalidade”³⁵ (WOOLF, 2009c, p. 106). Talvez por não terem as distrações oferecidas pela vida dos transeuntes na rua, aos doentes o (talvez pouco) tempo que lhes resta oferta a pausa necessária para a meditação séria e a imaginação fértil. Em especial, o corpo adoecido capta sonoridades, cores e ritmos a ponto de receber e incorporar a obra de arte pela sensibilidade de nervos e impulsos à flor da pele, tão abertos estão aos estímulos externos e às sensações produzidas no corpo, como bem elabora Woolf no seguinte trecho:

Na doença, as palavras parecem possuir uma qualidade mística. Compreendemos o que está para além do significado superficial, atinamos instintivamente isso e aquilo – um som, uma cor, aqui uma tonicidade, ali uma pausa – que o poeta, sabendo que as palavras são escassas quando comparadas às ideias, espalhou em sua página para evocar, quando organizado, um estado de mente que nem palavras podem expressar e nem a razão explicar.³⁶ (WOOLF, 2009c, p. 108).

Como as próprias personagens principais de “Solid Objects”, que são comparadas a uma mancha distante e difusa ao longe pela narradora no início da narrativa, a densidade das coisas parece assumir mais peso à medida que delas nos aproximamos para mais detalhadamente capturarmos suas singularidades, que se tornam extraordinárias porque reavaliadas por outras interpretações que não a da funcionalidade. Divisar um objeto significa, nesse sentido, dele cautelosamente se aproximar sem conclusões prévias, mas perseguindo o fio condutor de uma leitura que seja encaminhada por um recorte específico e rigoroso. Tendo feito essas observações preliminares acerca do processo de leitura, é necessário esclarecer a metodologia utilizada nesta pesquisa antes de propriamente enveredarmos pela leitura minuciosa do romance *The Waves*, encontrada no segundo capítulo do livro, e de pensarmos a escrita performática de Virginia Woolf ao pincelarmos diversas passagens de seus escritos.

1.2 A questão do método escolhido

Assim, urge questionar quais seriam os pressupostos ou, ainda, qual seria o método mais apropriado para respeitar as idiossincrasias da obra woolfiana, em especial *The Waves*. Em seu livro *Leitura: questões* (2015), Manuel Antônio de Castro faz uma interpretação do termo “método”, levando em conta a etimologia da palavra no grego:

Método resultou da composição de *meta-* e *-hodos*; o prefixo *meta-* significa: a meta ou fim que se tem em vista em nossas ações, ou seja, o penhor de nossos empenhos, mas também diz “entre”, porque fim pressupõe princípio e seu desdobrar-se. Aquele que age no “entre” é e não-é, sabe e não-sabe, é tanto finito quanto não-finito. Por sua vez, o radical *-hodos* nomeia o próprio desdobramento, ou seja, o caminho entre o princípio (*arche*) e o fim (*telos*). Na caminhada, dá-se a possibilidade de iluminação (esta é o chegar a saber o que se é e a ser o que se sabe) para chegar à unidade de ser e saber. (CASTRO, 2015, p. 133, grifo do autor).

O método escolhido, o caminho a ser percorrido, coloca o leitor nos lugares por onde deseja trafegar e rumo a um fim em mente que antevê, mas cujo desfecho pode ser reformulado, já que é no próprio caminhar por entre as possibilidades que novas teorias, críticas, filosofias e obras podem exigir uma reformulação de conceitos e uma nova apreciação das mesmas questões por diferentes ângulos e com diferentes matizes. Neste livro, entende-se que há uma necessidade de acessar o mundo woolfiano operado em *The Waves* valendo-se dos ensaios, romances, contos, diários e das memórias da autora, assim como também abrir a discussão iniciada pela tradição dos estudos woolfianos e complementá-la junto à teoria, de modo que ambas, a crítica literária e a teoria, contribuam para um aprofundamento das questões suscitadas pela obra e aqui selecionadas e reunidas. Isso porque, como Stephen Ross muito bem formulou na introdução para o livro *Modernism and Theory: a Critical Debate* (2008), “a escrita modernista pensa teoricamente e a teoria escreve modernisticamente”³⁷ (ROSS, 2008, p. 2).

No modernismo, a escrita consegue ultrapassar os limites da prosa realista por pensar teoricamente as impossibilidades de se atingirem verdades absolutas, pondo em xeque o lugar do sujeito racional, que objetivamente busca analisar seu objeto de estudo por vias previamente calculadas e forçosamente projetadas sobre a realidade imediata. Criticamente reavaliando o lugar do narrador, modernistas indagam sobre questões que concernem à realidade, à verdade, à linguagem e à maneira como a literatura consegue operá-las.

Aqui pretendo argumentar que *The Waves* atinge o auge de uma filosofia literária ou, ainda, de uma literatura filosófica, de modo que abrir o texto

woolfiano para conversas com a filosofia ocidental seria abranger os mistérios que ali se insinuam sem tentar alinhar seu pensamento com uma única linha de influência direta ou indireta. O termo “conversa” aludido aqui toma por fundamento uma apreciação da raiz etimológica da palavra, como enunciado por Davi Pinho (2018) no artigo “From Julia Kristeva to Paulo Mendes Campos: Impossible Conversations with Virginia Woolf”. Ali Pinho atenta para a coexistência de *con-* (com) e *-versari* (virar, verter), que compõem o verbo latino *conversare*, o qual poderia ser traduzido por girar, girar e girar, e seu depoente *conversari*, significando viver com, residir conjuntamente. Vertendo sobre paradigmas traçados em sua obra, minha intenção é fazer com que estes possam coabitar a leitura aqui feita escrita sobre *The Waves* e a maneira singular como o romance radicaliza pensamento e forma nos desdobramentos da imaginação, alterando as impressões e os afetos passados dentro de uma conjuntura material em que a pensadora se insere e suplementa a tradição não só no modernismo, mas também na cultura ocidental.

É necessário observar que, por “paradigma”, me refiro ao modo como Giorgio Agamben trabalha esse conceito em seu livro *Signatura rerum – sobre el método* (2008). No primeiro capítulo, “¿Qué es un paradigma?”, Agamben (2008) propõe uma paradigmátologia baseada no uso do método analógico, em que o movimento pelo qual se desdobra o pensamento dá-se comparativamente entre as singularidades de cada particular com que trabalha sem, no entanto, almejar fazer uma síntese. Isso porque a síntese subsumiria o diferencial que opostos trazem para consumá-los no produto final da lógica dialética, com base na qual o império da força do mesmo se sobrepõe ao outro e o subjuga, aniquilando o potencial para diferença, já que esta só serviria para a exclusão daquele que à norma não se adequasse. Logo, pela lógica, seja indutiva, seja dedutivamente, a conclusão quer-se antecipada ao próprio início de um questionamento propriamente posto. O método analógico, por outro lado, permite que exemplos, valendo para todos os outros da mesma classe, venham à mente como as cenas e figuras paradigmáticas que Woolf desenvolve em sua obra, propiciando novas possibilidades de compreensão dado o alto potencial filosófico que possuem.

Judith Shakespeare, de *A Room of One's Own*, a cozinheira vitoriana e Mrs. Brown, de “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1919; 1923), entre outros exemplos, atuam como paradigmas da alteridade que a linguagem em Woolf encena pela

sentença feminina, pois à sua maneira tornam inteligível o conjunto da obra woolfiana em que a sentença masculina é atacada filosófica, estética e politicamente. Um dos argumentos que procuro sustentar é que a água também atua como um complexo metafórico na obra woolfiana, cujo método faz aproximações entre ritmo, vida, literatura e fluidez. Identidades, gêneros (*gender*), gêneros literários (*genre*), todos escorregam de uma lógica da exceção, por nela não se conformarem num mundo criado pela escrita feminina, cujo vigor jaz no uso de uma ontologia paradigmática, integrando a vida humana ao ser, na medida em que comportamentos e modos de atuação no mundo não tomam como pressupostos um caráter biológico específico, mas sim o potencial de negar, questionar e reavaliar formas de viver ordinárias, repetidas e socialmente obrigatórias.

Assim sendo, este livro volta-se, por vezes, para elementos ou passagens do que já foi construído na filosofia ocidental; ou seja, anteriores a Virginia Woolf, alguns autores podem ter tido influência direta ou indireta na autora, seja por suas próprias leituras, seja pela convivência com seu pai, Leslie Stephen, ou com o grupo de Bloomsbury. Além disso, a fim de suplementar o texto woolfiano com os debates propostos pela filosofia contemporânea, a presente pesquisa também faz alusão a textos contemporâneos que, já considerados seminais, podem contribuir para iluminar as questões levantadas no romance sem, no entanto, deturpá-lo, transformando-o em ferramenta para confirmação ou exemplificação de uma teoria baseada no texto literário, este último sendo relegado a segundo plano, inevitavelmente.

A tentativa é de sermos contemporâneos de Woolf, de acordo com a noção de contemporaneidade explorada por Giorgio Agamben em seu exemplar “O que é o contemporâneo?” (2009). Nesse ensaio, ele sinaliza a impossibilidade de atentar para o momento presente, se não se valendo de um estranhamento advindo de um não pertencimento completo ao próprio tempo. Ele propõe que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

E é por conta dessa condição de pertencer e não pertencer, de estar imerso no presente sem aceitar e compreendê-lo totalmente, por conta dessa desconexão, dessa dissociação que eles podem perceber e captar seu próprio tempo intempestivamente, sem recorrer a quaisquer formas de nostalgia ou escapismo.

A intempestividade interrompe qualquer senso de desenvolvimento cronológico ou teleológico, permanecendo uma discronia, cuja significância emerge como o não solicitado, ainda que presente.

Ler o romance *The Waves* significa estabelecer conversas entre a obra woolfiana de modo a considerar as questões mais prementes à autora no conjunto de sua produção literária e não literária, mas também levar em conta as questões de sua época. Os reflexos dessas discussões estão impressos na posição filosófica e política traduzidas pelas sentenças feminina e masculina, sobre as quais Woolf discorre mais detalhadamente em *A Room of One's Own* e que mais tarde retoma em *Three Guineas* (1938), como será mais bem elaborado no terceiro capítulo do livro. As questões de sua época ajudam a iluminar as questões da obra, assim como as questões do romance iluminam as questões da conjuntura em que Woolf estava inserida. Mas, se essa parece ser uma obviedade nos estudos literários, também é verdade que as diferentes maneiras como essas questões têm sido desdobradas até os dias atuais podem promover desconexões ou dissociações também interessantes e produtivas na medida em que injetam uma novidade talvez desconfortável, mas favorável quando original e pertinente por trabalhar com uma discronia, da qual o intempestivo pode surgir.

De acordo com Agamben (2009), devemos atentar para a condição que nos permite reconhecer a vida do indivíduo e, significativamente, conectá-la à unidade de um período histórico coletivo como algo que inevitavelmente falha na medida em que fraturas separam as partes do todo, o contemporâneo permanecendo, portanto, tão remoto quanto próximo do observador. O poeta, assim sendo, é aquele que pode suturar as quebras e fazer sentido de sua contemporaneidade, mesmo que essa tentativa prove ser ineficaz já que, fundamentalmente, é inatingível, se não por sugestões do que, de fato, é presente e finito, ainda que inverificável. O devir histórico dá-se na tensão entre o passado arqueológico e o momento presente, os quais convergem naquilo a que Agamben, ainda em seu *Signatura rerum – sobre el método*, no capítulo “Arqueología filosófica”, vai se referir como o futuro anterior, um tempo verbal que traduz o tempo da *arché*, entendida como uma força que opera na história. Aqui, *arché* não se refere a um estudo diacrônico de um passado remoto, cujo ponto específico no tempo possa ser recuperado como o ponto de partida para um entendimento cronológico e teleológico do presente, uma causa anterior que levaria a consequências posteriores. Na verdade, a *arché* está relacionada a uma

apreensão do passado e do presente nas inúmeras maneiras como o tempo pode ser reavaliado, reinterpretado e reimaginado quando emerge como o passado que *terá sido*, algo totalmente outro na potência de seu devir cada vez que o acessamos.

Assim, acessar a obra de Virginia Woolf de modo a dela nos tornarmos contemporâneos requer reavaliar, reinterpretar e reimaginar as lacunas deixadas pela crítica, a fim de suplementar o que ainda não foi elaborado numa obra tão rica que ainda hoje entrevê possibilidades de aproximação e conversas. Caminhar por entre discussões acerca da leitura e da escrita com Virginia Woolf requer nos determos nos recessos de uma obra exercida por “palavras quebradas”, expressão utilizada por Bernard em *The Waves*. Em pleno século XXI, a obra woolfiana mostra-se atual, inovadora e também engajada, em especial no momento político conturbado pelo qual a Europa passa com o Reino Unido tendo escolhido, democraticamente, sair da União Europeia, revelando que o discurso imperial ainda tem reflexos na identidade britânica e a maneira como interage com a alteridade que a Europa continental representa, particularmente numa conjuntura em que recebeu uma quantidade significativa de refugiados.

Agamben argumenta que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). O contemporâneo, portanto, seria aquele capaz de trabalhar com aquilo que só aparentemente está claro para deliberadamente se deixar envolver pelo que permanece obscuro, não dito, inaudito, somente sugerido nas luzes da contemporaneidade. Aqueles que habitam esse território conseguem ver, apesar das luzes ofuscantes do século, a obscuridade de uma sentença que falha, de palavras quebradas, de imagens cujos significados não são apresentados claramente. Por essa razão, Agamben (2009) argumenta que ser um contemporâneo é, em última análise, uma questão de coragem, porque é uma tarefa de esforço que, inevitavelmente, não poderá alcançar o momento presente sobre o qual se apoia.

Para ilustrar seu argumento, Agamben (2009) volta-se para a neurofisiologia da visão a fim de refletir sobre a natureza da escuridão e como o corpo humano a ela responde. Neurofisiologistas afirmam que, quando nos encontramos em um ambiente desprovido de luz ou quando fechamos nossos olhos, uma série de células periféricas na retina, chamadas de *off-cells*, são ativadas, o que significa

que o tipo de visão específico que alcunhamos de “escuridão” não é uma noção privativa, mas sim o produto do trabalho das *off-cells*. Interessantemente, Agamben estende essa análise científica da visão humana para sua tese sobre a escuridão da contemporaneidade, agora como uma metáfora sobre a habilidade humana de ver a escuridão, e não procurar, cegamente, por abrigo na claridade óbvia e por demais segura de seu próprio tempo. Desse modo, ver a escuridão envolve a tentativa de ativamente neutralizar as luzes provenientes de uma época para nelas descobrir sua obscuridade também, tão inextricavelmente entrelaçadas elas estão.

Certos paralelos podem ser traçados entre “O que é o contemporâneo?”, de Agamben, e “How It Strikes a Contemporary” (1923), de Virginia Woolf. Nesse ensaio, Woolf contempla as dificuldades encontradas no processo de avaliação das obras de escritores contemporâneos com qualquer grau de certeza sem um distanciamento cronológico ou emocional, que parece contribuir para a densidade e a importância inquestionáveis dos clássicos. Parece que os escritores do passado estavam mais bem equipados para criar um mundo cuja tenacidade não quebraria por conta de uma estabilidade que possuíam ao criarem seus mundos e as leis que os governavam. Ao referenciar as obras de William Wordsworth, Walter Scott ou Jane Austen, Woolf comenta sobre a habilidade que tinham para imaginar realidades diferentes e, desse modo, para usar a linguagem como suporte e delinear personagens, cenários e ideias que investiam sua escrita com a textura da vida e da experiência humanas. Seja o leitor, seja o escritor, ela aponta que “nos sentimos, de fato, atraídos por eles, impelidos não por um julgamento calmo, mas por uma necessidade imperiosa de ancorar nossa instabilidade na segurança deles”³⁸ (WOOLF, 2009c, p. 28).

Porque eles acreditavam tão firmemente nos mundos que criavam é que seus leitores podem, assim, habitar suas páginas por também acreditarem nas opiniões e nos valores das personagens, que, à primeira vista, pareciam tão remotos. Wordsworth, Scott e Austen conseguiram ancorar seus mundos no entendimento de que *commonality*, aquilo que temos em comum, poderia ser um ponto de conexão com os outros, mas também poderia permitir seus leitores experienciarem outros pontos de vista – ou, nas palavras de Woolf, pode-se dizer que “acreditar que suas impressões também valem para os outros é libertar-se das limitações e do confinamento da personalidade”³⁹ (WOOLF, 2009c, p. 29). Os contemporâneos de Woolf, ela argumenta,

utilizam ao máximo oportunidades sensoriais que a eles se mostram disponíveis, convergindo para algo que parece dar unidade à experiência. E, ainda assim, eles não são bem-sucedidos, deixando seus leitores com uma ligeira sensação de insatisfação. Arrisco dizer aqui que alguns dos contemporâneos de Woolf fizessem uso da despersonalização como uma mera técnica literária que, sem o suporte que vigora na convicção do mundo idealizado e atualizado em seu potencial de desdobramento no outro, em questionamento, não poderia resistir ao tempo pelo fato de a forma não propriamente engendrar pensamento. Em uma era de fragmentos, parece que nenhuma solução permitiria o escape da personalidade, e que a apreciação de Woolf acerca das obras de seus antepassados soaria um tanto nostálgica. Parece que todos os fragmentos não poderiam apresentar o sentido de algo em sua plenitude, nem mesmo como um mosaico, dada a falta de unidade que fundamentaria algo para o qual tentam apontar, mas não conseguem plenamente concretizar.

Em meio aos fragmentos de seu próprio tempo, Woolf, no entanto, consegue fazer um distanciamento crítico das obras produzidas por seus contemporâneos, porque permite que as sensibilidades e o pensamento de sua época lhe causem um certo estranhamento ao compará-los às obras de seus antepassados, sem necessariamente resvalar para um saudosismo pouco profícuo. O conselho que Woolf dá aos críticos, por outro lado, parece ainda mais intrigante na medida em que o ensaio termina com a imagem profética de Lady Hester Stanhope, que mantinha um cavalo sempre pronto no estábulo para a vinda do Messias, lembrando-nos de “estudarmos o horizonte; ver o passado em relação ao futuro; e, assim, prepararmos o caminho para obras-primas do porvir”⁴⁰ (WOOLF, 2009c, p. 31). Estudar o horizonte fala de um alargamento do olhar que procura e acredita poder encontrar algo pelo que anseia num futuro próximo, cuja medida, por mais que mediada pelo passado numa abordagem comparatista, ainda não possui um valor mensurado completamente pelo que já foi escrito, mas também pela injeção do inaudito e do impossível em conversa com o posto, o futuro também revendo o passado, assim como o passado dando caminhos para o futuro. Quando pede que sigamos o exemplo de Lady Hester, Woolf dá-nos os sinais de sua estética e política feministas ao fazer uso do olhar da mulher para inscrever a sentença feminina no âmbito do misticismo e da diferença, que acolhem os mistérios do porvir e possibilitam a novidade e a criatividade

encerradas nos limites do horizonte do conhecido e do desconhecido, resguardando o incrível e o inexorável.

2

Poética da obra: *The Waves*

No segundo capítulo do livro, uma leitura mais atenta e profunda de *The Waves* é realizada, tentando não perder de vista o horizonte de que Woolf fala de modo a nos tornarmos contemporâneos de sua obra. Uma interpretação que leve em conta o processo de devir das personagens, vistas com personalidades e comportamentos fluidos, é fundamental para entender a obra, tanto em sua estrutura como nos temas que complexificam as questões que operam no romance. A transição de uma personagem para outra, cuja identidade desemboca na alteridade, inevitavelmente coaduna diferentes movimentos em sua procura por autenticamente se apropriar de sua condição humana em contínuo e sempre inacabado devir.

Além disso, faz-se necessário pensar os jogos de claro e escuro que permeiam a obra como um todo, em especial nos interlúdios, cujos paralelos com a Bíblia Sagrada são explicitados. A relação entre a luz e a verdade em sua longa tradição filosófica na cultural ocidental é explorada a fim de pensar a continuidade e a quebra de seu legado na obra woolfiana, recorrendo-se, assim, a várias instâncias de sua produção, seus diários inclusive. As conexões entre a claridade, o escuro e o conhecimento são também estabelecidas tomando como base os momentos do ser que acometem as personagens, sendo Bernard especificamente a mais acessível por querer adentrar dimensões mais profundas da realidade pela linguagem.

Deve-se ainda abordar a relevância das imagens poéticas trabalhadas no decorrer do romance e a potencialidade de seu dizer poético sugerido na fabricação de cenas. Essa modalidade de acesso aos recessos da linguagem pelo uso de metáforas ajuda a fazer esse romance um dos mais enigmáticos porque orquestrado por vozes humanas que falam por imagens e cenas. Simbolicamente, essas imagens e cenas redimensionam o dizer da linguagem pela sua potência máxima ao sugerir o grande silêncio, que sempre espreita os interstícios do que se diz e se insinua como possibilidade de dizer novamente e de modo outro. Uma atenção especial é dedicada aqui a Percival, entendida como a personagem

mais misteriosa dada sua presença quase que espectral no romance e, simultaneamente, aberta a diferentes construções identitárias.

Urge também entender como forma e sentido ajudam a compor a obra e como permitem que esta opere pensamento em sua propriedade. São postos em xeque os limites que supostamente separariam os gêneros literários em categorias estáveis, já que o texto woolfiano preza sempre pelo questionamento de normas, regras e técnicas preestabelecidas com que organizar e pensar as questões a serem desenvolvidas. Os estilhaços de mosaico, que ensejam uma forma sempre nova a depender do modo como a luz sobre ela incida, são contemplados nas relações que a parte e o todo estabelecem para a imaginação e a criação na arte.

Finalmente, quero propor o papel central que o complexo metafórico da água desempenha no que chamarei de uma poética hídrica. Serão tratados exemplos de metáforas da água que, simbolicamente, dão o tom do referido romance. A utilização extensiva dessa linguagem figurativa ressignifica a maneira de dizer poeticamente o que uma linguagem mais funcional implicaria afirmativas por demais categóricas, resultando num complexo metafórico que traduz os fluxos e ciclos de contínuo devir pelo qual o ser humano é tomado em extensão com os demais elementos não humanos que compõem a totalidade do real. Os grandes ciclos da vida humana comungam da mesma dinâmica de desvelamento do real que os ciclos do dia que acabam na noite, das diferentes estações, verão, outono, inverno e primavera, a anunciar mais uma vez um novo ano. A morte também ronda e infiltra momentos mais intensos, lembrando sua insistente persistência em anunciar o fim de mais um ciclo, a mudança de mais um devir que não pode mais fluir em determinada direção, mais uma onda que deve quebrar.

2.1 Devir-personagem: personalidades e comportamentos fluidos

O romance *The Waves*, de Virginia Woolf, sonoriza o quebrar das ondas em consonância plena com o pulsar do espírito humano em sua travessia de vida pensada-sentida. Nos entre-caminhos que se delineiam à medida que a coragem permite ao agir fazer-se sentir, os ciclos da vida humana mesclam-se e confundem-se com o ciclo da vida maior que a engloba, necessariamente desembocando na morte de cada dia, rumo ao destino final ante a morte

derradeira. A atração irresistível entre o chamado de seis diferentes destinos que se entrelaçam encorpa o texto literário que se constrói numa forma harmoniosa e só aparentemente desestruturada e fragmentada. A trama tem uma organicidade própria, revelando uma referência clara e direta das partes com o todo, das personagens umas com as outras, das diferentes fases da vida com as etapas de um dia, da vida humana com o ser.

O enredo reúne cenas de um dia de verão, do nascer ao pôr do sol em uma praia inglesa, alternadamente conectadas a cenas da vida de seis personagens principais, Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny e Rhoda, desde sua infância até sua velhice. O fio condutor apresenta-se aparentemente diluído pela orquestração polifônica dessas seis vozes ao tentarem apresentar a vida por ela mesma, quando redirecionada pelo horizonte de experiência, que as separa e diferencia. A diferença, inerente à identidade, ressalta a dificuldade em avaliar e discernir a tênue fronteira que separa corpos e permitiria uma identificação fácil e imediata. As zonas de transição parecem atuar como bordas movediças cujo devir mistura todas as personagens num único movimento de vir a ser, uma gestualização de procura por novas maneiras de ser e pensar. Uma grande Onda abstrata, segundo Deleuze e Guattari (2012), parece percorrer todo o plano da narrativa e coadunar todas as personagens num mesmo e único movimento de desterritorialização por diferentes linhas de fuga. Desse modo, os filósofos franceses afirmam que qualquer tentativa de circunscrição de identidades efetivadas com base nos mais diversos papéis sociais, idades e sexos torna-se frustrada na medida em que essas dimensões confundem-se e interpenetram-se, junto mesmo aos elementos e reinos naturais, impossibilitando a cristalização de movimentos vitais que fogem a um único centro, um absoluto modo de compreensão e manifestação da realidade.

Devir-criança, devir-mulher, devir-onda, devir-homem, devir-escritor são apenas alguns entre os vários devires que podem ser depreendidos do romance, que, como um todo, articula as experiências da juventude, do feminino, do masculino, da linguagem, todos reunidos pelo fluxo de um tempo líquido. Esse conceito pode unir várias perspectivas pela diferença que aproxima identidades pelos devires que todos já experimentamos a partir de nossas particularidades no momento em que participamos do convívio social. Ele assume, nessa dimensão, a conotação de um compartilhamento de experiências de tudo que somos e não somos, englobando passado, presente e futuro numa aproximação de sentidos e

direções que dialogam umas com as outras. O devir-criança faz-se presente ainda nos adultos que rememoram as brincadeiras, maravilhas e descobertas primeiras, mas que também foram para sempre marcados pelos traumas deixados encobertos pelo tempo e um esforço por talvez deliberadamente esquecer para poder continuar sendo. O devir-mulher assume o peso das mulheres que, num mundo de homens, tiveram de aprender a falar pela linguagem da força e conquista, supremacia do outro, ou, melhor, a linguagem masculina que tudo busca analisar, explicar e polarizar nas relações de sujeito e objeto. Simultaneamente a esse aprendizado, podemos divisar uma maior atenção da perspectiva masculina ao compreender um novo movimento que as mulheres começavam a sinalizar na virada do século XIX. Esses diferentes devires, Deleuze e Guattari (2012) argumentam, são como blocos que permanecem contemporâneos de cada termo oponível, homem, mulher, criança, adulto.

As personagens femininas, assim sendo, falam de sua vida pela ótica de quem tem sua perspectiva e sua possibilidade de atuar no mundo restritas pelas normas de uma sociedade ainda patriarcal, não podendo, assim, participar dos fazeres políticos ou econômicos de modo incisivo. Ainda no século XVI, Virginia Woolf relata, em *A Room of One's Own*, que esposa ou filha eram consideradas propriedades do marido, do pai ou guardião, podendo até mesmo ser alvo de agressão física dentro dos limites da lei. A linguagem feminina é caracteristicamente marcada, pois, pelo silêncio de um sexo historicamente reprimido e permitido somente a expressão mais banalizada acerca do mundo doméstico e de seus afazeres e do mundo dos salões de chá e de seus charmes. No entanto, nesse mesmo vácuo de falas advindas de um burburinho social vazio, é instaurada uma sensibilidade exercitada por anos para poder expressar o que ironicamente foi filtrado pelo olhar crítico e observador de uma romancista como Jane Austen, escritora por quem Woolf tinha grande admiração e precursora das romancistas vitorianas. A linguagem feminina poeticamente trabalha nos interstícios de um silêncio que observa e diz, ainda que por vezes lhe faltem palavras para significar as profundezas da experiência humana. Sua linguagem torna-se tão mais poética na medida em que busca acessar os recessos que a língua não pode expressar, senão por ecos sinestésicos de um corpo oprimido pela vontade masculina de dominar e subjugar seus pares, construindo sua identidade pela desproporcional distorção de imagem que projeta de si

mesma ao menosprezar o outro sexo, outro gênero, outro modo de compreensão da realidade e, por fim, uma maneira outra de habitar o mundo.

As personagens femininas de *The Waves* atuam em diferentes frentes que, juntas, amalgamariam as possibilidades de experiência do devir-mulher dentro do Império Britânico. Nesse contexto histórico, David Bradshaw (2015b) já sinalizava claramente que as diferentes vozes da narrativa se posicionam como corpos imperiais, quer de maneira robusta, quer aquiescente, propondo que as personagens femininas refletem, assertiva ou passivamente, as noções de disputa por poder, propagadas pelo patriarcado inglês no início do século XX. Para o Império, naquele dado momento, era necessário que os corpos nacionais refletissem a ideologia imperial tanto dentro como fora do país, desempenhando as mais diversas funções que servissem a assegurar a confiabilidade e a estabilidade que as relações políticas e sociais requeriam para a consolidação de suas instituições e a difusão de seus valores. Vigilância e repressão são essenciais para esse fim, garantindo o desempenho de diferentes papéis por meio de práticas sociais que sustentem as redes e conexões tecidas para reger todas as camadas de uma sociedade cuja hierarquia era das mais rígidas até então.

Desse modo, as personagens femininas tornam-se responsáveis pela previsibilidade da instituição do casamento e da família, estando confinadas ao âmbito domiciliar. Tradicionalmente, devem se ocupar de tarefas que confirmem comportamentos esperados de seu gênero, sempre subjugado ao masculino, e, assim, tornado objeto que deveria não só refletir como também agigantar o ego masculino, que engrandece e enaltece, como bem já apontava Virginia Woolf em *A Room of One's Own*. “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas”⁴¹ (WOOLF, 2012, p. 52). Sem essa confirmação externa, a vontade masculina não teria sido exercida a ponto de erigir civilizações ou, muito menos, impérios. Essa validação possibilita que uma vaidade seja assegurada e as glórias de todas as guerras sejam conquistadas na medida em que se vê afirmada por metade da população.

Assim, Bradshaw (2015b) argumenta que Jinny incorporaria um hitlerismo *avant la lettre*, aludindo a uma passagem do ensaio “Thoughts on Peace in an Air-raid” (1940), em que Woolf percebe as mulheres como subservientes a uma

lógica que escraviza o sexo feminino. Parte do público feminino no início do século XX encontrava-se completamente absorto nas fantasias ofertadas pela dinâmica de consumo que promove uma divisão binária nos produtos e serviços que vende. Essa dinâmica reiterava valores que concebiam os gêneros feminino e masculino como binários, cuja oposição tanto mais era afirmada quanto mais claramente ela demarcava os territórios que o masculino e o feminino podiam habitar. A mulher maquiada, arrumada e de unhas e lábios pintados de vermelho amalgamava as atitudes necessárias à escravidão, à maneira pela qual sua beleza tornava-se objetificada para o prazer e a tirania masculina, que, cerceando a liberdade de escolha da mulher, tomava para si todo o poder de decisão que poderia estar em jogo. Retirada do palco em que os atores masculinos agiam historicamente, a mulher que admitia ser escravizada contribuía para a consolidação de valores de guerra e conquista, vingança e ódio, que criavam o ambiente propício para a aparecimento de ditadores.

De acordo com Bradshaw (2015b), por outro lado, Rhoda perder-se-ia em meio ao corpo social do qual não parece fazer parte, ainda que o queira conquistar e reinar como uma tzarina. Ainda criança, suas palavras afirmam uma vontade de poder aparentemente descontextualizadas por serem ditas em momentos de delírio e fantasia das brincadeiras infantis no intervalo escolar: “Os diamantes da coroa imperial cintilam na minha testa. Ouço a multidão bramindo hostil quando saio para a sacada... ameaço com meu punho cerrado a multidão enfurecida. ‘Povo, sou vossa Imperatriz’”⁴² (WOOLF, 2015b, p. 32). Sua atitude orgulhosa e imponente é de causar estranhamento ao leitor por ecoar um discurso tão diferente daquilo que mostra no decorrer do romance. A todo momento sua linguagem traduz-se de maneira pouco segura de si, como se sua presença aos poucos se apagasse ante a alteridade anunciada por seus amigos. Estando à margem das personagens à sua volta, Rhoda parece ser tão fragmentária quanto mais se encolhe e retrai em si mesma, parecendo uma estrangeira em sua própria terra e, por isso mesmo, podendo mais intimamente se relacionar somente com Louis, o estrangeiro.

Por último, Bradshaw (2015b) propõe que Susan seria retratada como feroz e competitiva em seu zelo materno e o orgulho de sua vida familiar diante das outras. Diferentemente de Jinny e Rhoda, Susan parece estar mais firmemente alicerçada no campo, tendo sua identidade atrelada ao seu papel de filha, no início do romance, e mais tarde de esposa e mãe. Sua moradia confirma uma

ferocidade animal e instintiva na fidelidade ao pai e, posteriormente, no cuidado de sua cria e no bem-estar geral da família, assim como sua mãe fazia no passado: “Serei como minha mãe, silenciosa, de avental azul, passando a chave nos armários”⁴³ (WOOLF, 2015b, p. 57). Seu sucesso jaz nas conquistas de seu filho que, ela tem certeza, um dia “voltará para casa, trazendo troféus para serem depositados aos meus pés. Ele multiplicará minhas posses”⁴⁴ (WOOLF, 2015b, p. 101). Seu sentido de completude advém dos espólios de guerra que a colonização trouxe à Inglaterra, confirmando, assim, sua complacência com os discursos imperial e patriarcal.

Ainda que concorde em parte com Bradshaw (2015b), acredito que todas elas, no entanto, têm seus momentos de crise quando, confrontadas com a alteridade que o corpo do outro anuncia, perdem a convicção do que representam e, conseqüentemente, em como se apresentam. Jinny, cuja força alicerça-se nas vibrações febris de um corpo movido pelo desejo e que se quer desejado pelo olhar masculino, envergonha-se de suas unhas pintadas de vermelho diante das unhas curtas necessárias aos afazeres domésticos a que Susan se preza, criando seus filhos no cenário campestre do interior da Inglaterra. A clara oposição entre essas personagens reúne-as, no entanto, em comparação a Rhoda, cuja voz falha em sociedade, retraindo o dizer da suicida nos interstícios de possibilidade de fala pelo silêncio, tornando-a a mais misteriosa e encerrada em si mesma. Nesse sentido, por mais que as considerações de Bradshaw (2015b) ajudem a contextualizar as práticas sociais e as ideologias tão bem mimetizadas e criticadas por Woolf, seria também interessante levar em consideração a natureza vacilante do processo de ser-no-mundo ou, melhor, de estar jogado no mundo sócio e historicamente em construção e, ao mesmo tempo, poder se apropriar de si mesmo autenticamente, como Emma Simone (2017) desenvolve ao estabelecer um diálogo entre Woolf e Martin Heidegger em seu livro *Virginia Woolf and Being-in-the-World – a Heideggerian Study*.

Na segunda seção do romance, o espelho aparece como elemento que reúne as três personagens na mesma cena de introspecção e comparação, sendo umas com as outras e estando, portanto, sob o possível julgamento do olhar alheio. Objetivando voltar ao seu quarto a fim de trocar de roupa para ir jogar tênis, Susan chega ao topo das escadas e, deparando-se com o espelho ali pendurado,

vê a si mesma, com Jinny e Rhoda correndo logo atrás. Ao avistar sua própria fisionomia, entretanto, só consegue enxergar sua casa.

Lá em casa, o feno ondula nos campos. Meu pai encosta-se na cerca, fumando. Uma porta, depois outra, bate na casa, quando o ar do verão sopra pelos corredores vazios. Talvez um quadro antigo oscile na parede. Uma pétala cai da rosa na jarra. As carroças da fazenda espalham tufos de feno pelas sebes. Vejo tudo isso, sempre vejo, quando passo pelo espelho no patamar⁴⁵ (WOOLF, 2015b, p. 23).

Susan quer retornar à sua casa por esta se configurar como seu lugar de origem e, portanto, o lugar onde pode ser propriamente. O ambiente escolar traz a rigidez que a instituição imprime no comportamento das alunas, regulamentando-o, de modo a melhor poder vigiar e punir, e modelando-o para cumprir as funções que a elas seriam permitidas. Em casa, por outro lado, a liberdade larga de poder correr pelos campos com seus cabelos ao vento, aliada à confiança e à segurança que seu pai lhe transmitia, ajuda o corpo a lembrar a perfeita integração entre os elementos humanos e não humanos, quer naturais, quer confeccionados pelas mãos humanas. Olhando-se no espelho, Susan vê a saudade do lugar que nunca deixou por ainda carregá-lo consigo, em sua maneira de vir a ser tão pouco performática e muito mais crua e imediata porque ligada à terra.

Diferentemente de Susan, Jinny procura visualizar-se de corpo inteiro em frente ao espelho:

Agora, vejo meu corpo e cabeça juntos; pois, mesmo nesta roupa de sarja, eles são uma coisa, meu corpo e minha cabeça. Sim, quando mexo a cabeça todo meu corpo fino ondula; até minhas pernas magras ondulam como um caule ao vento. Oscilo entre o rosto firme de Susan e a vaguidão do rosto de Rhoda; salto como uma daquelas labaredas que correm entre fendas na terra; movo-me, danço; não cesso de mover-me, dançar⁴⁶. (WOOLF, 2015b, p. 24).

Jinny, durante toda a narrativa, é movimentada pelas pulsões, pelos desejos e pelas fantasias do próprio corpo. Uma energia febril emana de cada fibra de seu corpo a ponto de um gesto, um movimento, expressar mais que palavras, manifestando-se numa dança única que reúne, em sua linguagem própria, sentido de ser corpo desejante em movimento. A personagem é hipnotizada por suas próprias acrobacias, tornando-se objeto de seu próprio desejo. Se Bradshaw (2015b) aponta para uma objetificação a que a personagem se submete sob o peso do olhar do outro, em especial de homens que a querem para si e de mulheres que a invejam, nessa cena Jinny é seduzida pela sua própria leveza ao desdobrar-se em seu desejo manifesto em corpo que se quer admirado.

Vindo logo atrás de Susan e Jinny, Rhoda apresenta a mesma característica deslocada e evasiva que vai imprimir no decorrer da narrativa:

“Este é meu rosto”, disse Rhoda, “no espelho por trás do ombro de Susan; este é meu rosto. Vou agachar-me atrás dela para ocultá-lo, pois não estou aqui. Não tenho rosto. Outras pessoas têm rostos; Susan e Jinny têm rostos; estão aqui. O mundo delas é um mundo real. As coisas que elas levantam têm peso. Elas dizem: Sim; dizem: Não; é possível ver através de mim em apenas um segundo, sempre que me movo, ou me transformo. Se encontram uma criada, ela as fita sem rir. Mas de mim ela ri. Elas sabem o que dizer quando são interpeladas. Riem de verdade; enfurecem-se de verdade; ao passo que eu preciso olhar em volta de mim e fazer o que os outros fazem”⁴⁷. (WOOLF, 2015b, p. 24).

Ao afirmar não ter um rosto, enquanto, contraditoriamente, pode ver seu reflexo no espelho, Rhoda demonstra uma maneira de ser que se esquia de encarar o olhar do outro, que requisita uma resposta mais segura de si. Sua presença passa a se tornar fantasmagórica ao sucumbir às pressões sociais que, de antemão, designam códigos e comportamentos que possibilitem uma comunicação mais imediata, utilitária e, na obra woolfiana, propícia à manutenção da ideologia patriarcal e imperial. Se, num primeiro momento, Rhoda tenta imitar as ações e reações alheias, na esperança de mimetizar um pertencimento ao corpo social em que está jogada, aos poucos sucumbe à angústia de se perceber isolada e sem morada, uma estrangeira em sua terra natal; e, não resistindo à solidão e à falta de sentido que a linguagem jamais poderia expressar, comete suicídio como sua resposta última.

Concordo com Simone (2017) ao sugerir que as personagens oscilam entre *theyness* e respiros de autenticidade, entendida aqui como imersão autêntica nas questões que perguntam sobre seu agir no mundo, *Being-in-the-world*, em meio às distrações e apesar delas (SIMONE, 2017). Essa dinâmica sustenta-se no romance como um todo, sugerindo que momentos epifânicos ou, como Woolf alcunha em seu “A Sketch of the Past” (1976), *moments of being*⁴⁸ são oportunidades únicas de respiro em meio às turbulentas investidas de ondas de falatório esvaziado de qualquer sentido. Ainda que as personagens tentem escapar às forças externas que as puxam para o centro englobador das dobras que complexificam seus devires, elas, ao final do romance, reconhecem talvez terem negligenciado oportunidades outras de agir no mundo, tendo sido, leitores podem perceber, por demais suscetíveis às ideologias modeladoras e redutoras de suas possibilidades de vir a ser.

Virginia Woolf, entretanto, reconhece a impenetrabilidade do corpo feminino em seu ensaio “Professions for Women” (1931). Ao tecer considerações sobre as dificuldades encontradas por mulheres que pretendessem exercer o ofício de escritora no início do século XX, a autora relata a necessidade primeira ser matar o Anjo do Lar, um simbolismo presente no famoso poema de Coventry Patmore *The Angel in the House* (1854), que glorifica o trabalho doméstico exercido por mães e esposas gratuita e servilmente. Matando essa idealização absurda de sublimações e sacrifícios para o bem-estar de marido e filhos, a mulher poderia conceber a possibilidade de se ver e apresentar como agente no mundo. A segunda tarefa de que uma escritora deveria se incumbir é dizer a verdade sobre as experiências do corpo feminino. Mas diversos obstáculos insinuam-se com isso:

Olhando de fora, o que seria mais simples do que escrever livros? Olhando de fora, que obstáculos existem para a mulher que não para o homem? De dentro, no entanto, acredito que o caso é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas com que lutar e muitos preconceitos para ultrapassar⁴⁹. (WOOLF, 2009c, p. 144).

Os preconceitos e os tabus que cercam o corpo feminino continuam prementes, ainda que muitos avanços já tenham sido feitos. O olhar externo ainda imprime uma pressão. Ainda hoje se faz necessária uma percepção cuidadosa e honesta, pois o corpo, questão inesgotável de mistérios, sendo a morada originária, deve ser habitado propriamente.

David Bradshaw (2015b) sugere que alguns leitores poderiam ter se interessado em ler uma narrativa em que as vozes femininas se sobrepusessem às masculinas, principalmente, se fosse possível compreender esses diferentes devires pela voz de Rhoda, que radicaliza a experiência do silêncio ao sucumbir ao suicídio como resposta final às suas angústias. No entanto, é a Bernard que cabe a tarefa de desvendar e traduzir os mistérios da narrativa ao final do romance, incumbindo-se do resumo final. Ele reconhece que sua história não pode ser contada ou compreendida, senão à luz de seus amigos. Sua identidade rica e multifacetada é marcada pela dificuldade em, racional e logicamente, tentar separar em uma oposição antagônica a identidade de seus amigos que tanto contribuíram e tanto compartilharam suas dores e felicidades, dúvidas e receios, desejos e dissabores no decorrer dos anos. Assim, Bernard questiona-se: “E agora pergunto, ‘Quem sou eu?’ Venho falando de Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Louis. Sou todos eles? Ou sou um outro e distinto? Não sei”⁵⁰ (WOOLF, 2015b, p. 172). Sua identidade tanto mais se firma quanto mais

abriga, na tensão da disputa, a alteridade, que não se encontra somente em outros corpos, mas sim na individualidade plural de um único corpo. “Não há divisão entre nós. Enquanto falava, eu sentia ‘Eu sou você’. Essa diferença que fazemos, essa identidade por que tão fervorosamente prezamos, foi ultrapassada”⁵¹ (WOOLF, 2015b, p. 173). Aqui a concepção tradicional que a cultura ocidental ainda vem cultivando é questionada, concepção essa segundo a qual a identidade seria entendida como um dado fixo e preestabelecido, cuja oposição em face da alteridade muitas vezes tem por objetivo a aniquilação da diferença resguardada pelo outro, consolidando-se, assim, a ideia de exclusão e, até mesmo destruição, de polos antagônicos.

O resumo final de Bernard tenta recapitular o que foi deixado como legado aos amigos pela tradição tão larga e eminente na cultura inglesa. Os românticos, em especial, tiveram influência decisiva na obra de Virginia Woolf a ponto de a autora fazer constantes referências diretas a Lord Byron, William Wordsworth, Percy B. Shelley e John Keats nesse romance.

Bernard, como fruto dessa longa tradição, carrega o peso da escrita em seus ombros ao fazer o esforço de compreensão, pela linguagem, do que é com base no que foi e em seus desdobramentos no momento presente e num tempo futuro. A confluência do quebrar das ondas parece atingir Bernard na medida em que o movimento de um tempo circular lhe permite voltar, pela memória, aos primeiros momentos de uma consciência que reapresenta e, portanto, recria o passado, o presente e antecipa o futuro. O observador de sua própria história de vida pode, assim, pelo olhar articular novas e diferentes imagens de si mesmo. Acredito que cabe ecoar aqui as perguntas que Davi Pinho faz em seu artigo “As ondas quebram em Bernard: por uma nova leitura de *The Waves*”: “[...] quem vem? Por que precisa a onda quebrar em mim? Qual das imagens em mim remete ao Eu I-magem? O que resta de mim em meu nome, em meu sexo, em meu país? Quem, enfim, sou eu quando sou”? (PINHO, 2015, p. 13). A obra parece ritualizar o quebrar das ondas na mesma cadência do movimento de vir a ser por que Bernard é tomado, questionando e pensando até o instante derradeiro em que a onda final nele quebra na última página do romance.

O tempo em que a onda se forma resguarda os limites do horizonte de quem observa, indagando o que poderá haver por trás da onda. O observador encontra-se num ponto determinado no espaço, de tal modo que seu campo de visão não consegue abranger o todo daquilo que se dá a ver. A limitação física do

olho humano não deixa, entretanto, de acenar para ainda outra impossibilidade de apreender a realidade manifestando-se em sua integralidade, isto é, a dinâmica de manifestação de tudo aquilo que se dá e simultaneamente não se dá a ver. Paradoxalmente, a curiosidade humana, impulsionada pela vontade de saber, mais se distancia de seu próprio horizonte quanto mais dele tenta se aproximar, pois, inalcançável, o horizonte somente dissimula a aparente possibilidade de chegada ao fim almejado.

A questão da identidade é inerente ao ciclo do quebrar das ondas. Incansavelmente levantada do início ao fim do romance, a pergunta sobre a identidade de quem questiona se digladia com a imagem daquele com quem se dialoga. Revisitadas ao final da narrativa, todas as outras personagens, Susan, Rhoda, Jinny, Louis, Neville e Percival, uma sétima personagem central no romance cuja voz nunca ressoa em primeira pessoa, são remontadas com base em imagens projetadas pelo monólogo interior de Bernard. Essas imagens, representativas do que é, são criadas e recriadas constantemente, num movimento cíclico, no fluxo de um sujeito cuja consciência desdobra-se em si mesma, questionando a si e ao seu próprio método. Inexoráveis são as forças que o impelem a querer saber, querer se apropriar de si mesmo, como ondas que em seu espírito quebram para novamente se levantarem, ritmando altos e baixos, linguagem e silêncio, vida e morte, ser e não ser.

Personalidades e comportamentos fluidos constituem, em *The Waves*, a referência que influencia a leitura e releitura a fim de se divisar uma possível reflexão que relacione cenas e imagens a uma filosofia. Os elementos externos, em especial a água, dão a grande medida do círculo completo, em eterno processo de renovação no fluir do tempo que escoia e possibilita a mudança de tudo aquilo que, sendo, permanece o mesmo, metamorfoseado. O fluxo do tempo apreendido pela consciência introduz uma nova maneira de narrar a saga do dizer da linguagem, representada pelo uso de uma poética imagética centrada no fluir da água. O fluxo dessa consciência, entretanto, não deve ser entendido como uma mera técnica narrativa empregada por uma questão estilística. Se tal técnica possibilita entreabrir, linguística e artisticamente, um novo modo de depreender a realidade, ela só faz isso porque idealiza e concretamente realiza a apresentação dos modos de compreensão da Modernidade. Pensar esse fluxo requer pensar uma poética do fluxo de imagens e sonoridades da água, em especial num romance cujo título ecoa uma hermenêutica hídrica.

2.2 Momentos do ser: iluminação das questões

É de extrema importância pensar as impressões que o complexo metafórico da água pode deixar nos leitores como uma totalidade integral que, visual e sonoramente, possa sugerir o tom de um romance intitulado *The Waves*. Assim, as principais passagens da obra apresentam uma concepção plural e simbolicamente integrada das complexidades que os desdobramentos da vida humana tomam em sua potência máxima de interpenetração com elementos não humanos na integração do mundo, que surge do nada e a ele volta para renovar e revigorar a energia pura em movimento que é.

Ao pensar a unidade mínima, uma simples gota d'água, podemos adentrar a dinâmica desse elemento primordial, procurando permitir que o fenômeno se apresente de tal forma que seja sugestivo na obra woolfiana. Ao se barbear mecanicamente em frente ao espelho, Bernard tem a oportunidade de, num primeiro nível banal, porque meramente funcional, vislumbrar o peso e sentido do devir de um tempo líquido:

“E o tempo”, disse Bernard, “deixa cair sua gota. A gota que foi formada nas alturas da alma cai. Nas alturas de minha mente, formando-a, o tempo deixa cair sua gota. Na semana passada, enquanto me barbeava, a gota caiu. Eu, segurando o barbeador em minha mão, repentinamente me tornei consciente da natureza meramente habitual da minha ação (isso é a gota se formando), e parabeneizei minhas mãos, ironicamente, pela ação realizada. Barbeie-se, barbeie-se, barbeie-se, eu disse. Continue barbeando-se. A gota caiu. Durante todo o dia de trabalho, em intervalos, minha mente se dirigiu a um lugar vazio, dizendo, ‘O que foi perdido? O que está acabado?’ E ‘acabado de uma vez por todas’, eu murmurei, ‘acabado de uma vez por todas’, consolando-me com palavras. As pessoas perceberam o vazio de minha expressão e a falta de sentido de minha conversa. As últimas palavras de minha frase sumiam. E, enquanto abotoava meu casaco para ir para casa, eu disse mais dramaticamente: ‘Perdi minha juventude’.

“É curioso como, em toda crise, alguma frase que não combina insiste em voltar em nosso socorro. Essa é a pena que se paga por viver com um caderno de notas em meio a uma civilização antiga. Essa gota, caindo, não tem nada a ver com a perda de minha juventude. Essa gota caindo é o tempo afilando-se num ponto. O tempo, que é uma pastagem ensolarada, coberta por uma luz irrequieta em sua dança, o tempo estendido como um campo ao meio-dia, torna-se pendente. O tempo se afila em um ponto. O tempo cai da mesma maneira como uma gota cai de um cálice com sedimentos. Esses são os ciclos verdadeiros, esses são os eventos verdadeiros. Então, como se toda a luminosidade da atmosfera se retraísse, vejo a fundo. Vejo aquilo que o hábito encoberta [...]”⁵². (WOOLF, 2015b, p. 109).

Assim percebemos o tempo condensando-se e precipitando-se em vida humana, a ponto de se transformar em momento epifânico em que, mediante a bagunça habitual e enovelada do cotidiano, o sentido de ser atravessa a personagem para apontar um vazio que poderia ser traduzido primeiramente como a “perda da juventude”. No entanto, essa crise inicial sugere e confirma algo mais fundamental, isto é, o movimento circular que conduz o pensamento e reconhecimento da existência humana, apesar de toda tagarelice advinda de uma civilização antiga, por vezes distraindo Bernard de seu objetivo principal. A luminosidade capaz de num primeiro momento cegar, finalmente, possibilita entrever interstícios de compreensão da ideia norteadora do que é essencial ao ser humano. Nesse momento oportuno, presenciamos Bernard sendo perpassado por aquilo que Virginia Woolf chamou de *moments of being*, isto é, momentos em que o contato com a realidade assume sentido e peso em sua história de vida, por se darem na intimidade reveladora em que a personagem se consoma como ser humano, ainda que somente por um instante, deixando de lado o estado generalizado de *non-being*, em que funciona necessária e frequentemente.

Sua concepção dos *moments of being* e dos *moments of non-being* foi levada a cabo em suas memórias, “A Sketch of the Past”. Nelas, Virginia Woolf imbui-se da tarefa representativa de acompanhar o fluxo da vida, escrevendo sobre momentos de sua infância, cuja densidade causaram tamanha impressão que, ainda na idade adulta, a autora se vê convocada, inúmeras vezes, a redimensionar à medida que as lembranças do passado pressionam a maneira de compreensão do presente. Ali chega a desenvolver a filosofia que atua como fio condutor das suas obras literárias, do início ao fim de sua carreira. Revistadas em diversos momentos de sua escrita, as questões situadas nos limites da existência e da performance, entre vida e morte, dão corpo a uma filosofia contemplativa e intuitiva acerca da textura da realidade e as condições de possibilidade para nomeá-la. O momento de percepção, nem sempre seguido do momento de compreensão, instala, pelo desespero ou pela satisfação, a densidade velada por um cotidiano banal. O momento de vida ganha peso e sentido quando marcado pela intensidade limítrofe entre ser e não ser, entre perceber e compreender.

Com apenas três exemplos, dois de desespero e um de plena satisfação, Virginia Woolf remonta aos momentos em que sente as forças de vida e de morte percorrerem sua infância. Recordar-se vividamente do embate físico com seu

irmão Thoby, com quem troca golpes até o momento fatal em que percebe a fúria pela qual é tomada e que a incita a machucar até mesmo aqueles que mais ama, revelando a brutalidade inerente ao ser humano. Também na infância, ela se lembra da notícia entreouvada do suicídio de um amigo da família Stephen, e de quão forte foi a crise produzida ao entrever o peso dessa decisão última, que, inevitavelmente, para Woolf seria associada à macieira do jardim de sua casa, símbolo do grande pecado cristão, tão ameaçador à estruturação rígida e, por isso mesmo, confiável da sociedade vitoriana no século XIX. Diferentemente das duas cenas anteriores, o último fragmento apresentado pela autora introduz a possibilidade de aprendizagem na alegria de descobrir a complexidade da realidade num canteiro de flores, simultaneamente analisando-o e percebendo a si mesma como parte da vida maior que também a engloba.

Essas breves cenas indicam a possibilidade de marcar o passado por imagens: “uma cena sempre vem à superfície, ordenada, representativa”⁵³ (WOOLF, 1985, p. 142). Inserida na tradição platônica, a literatura woolfiana sinaliza a força das imagens poéticas ao suscitarem questões que coadunam claridade e obscuridade, reunidas na tensão entre ser, não ser e dissimular. Uma imagem impulsiona o questionamento quanto mais tem o poder de desdobrar a realidade em sua complexidade. Isso permite que a obscuridade do oculto se insinue sob o véu que, por instantes fugazes, desvela a luz com que, pela linguagem, a imagem possibilita discernir o que se nos apresenta, ainda que para isso não haja palavras que, racionalmente, signifiquem a relação entre corpos. A ideia representada pela cena jaz no limite entre dizer e não dizer, revelar e ocultar, insinuar obliquamente o inominável, a que intuitivamente recordamos pertencer.

O *moment of being* deixa de lado o estado generalizado de *non-being* em que funcionamos necessária e frequentemente. Seja ao caminhar, seja ao comer, ver as coisas, lidar com o que deve ser feito, como o aspirador de pó quebrado, o almoço a ser encomendado, escrever as ordens do dia para Mabel, ou lavar, fazer o jantar e encadernar livros (WOOLF, 1985). As atividades rotineiras são realizadas automaticamente e sem muita reflexão por demandarem pouca apreciação do extraordinário que se anuncia e revela o que antes, aos nossos olhos, permanecia encoberto. Podemos dizer que no *moment of non-being* já está a possibilidade de algo mais significativo, de que o *moment of being* possa vir à tona, alargando nossa percepção de um tempo que perdura na memória e ajuda a sedimentar os alicerces de uma vida. Esse *moment of being* é, por natureza,

fugidio e, desse modo, é acompanhado de sucessivas instâncias de *non-being*, ciclicamente se renovando e permitindo vislumbrar sentido em sua densidade, encoberto pelo hábito de um cotidiano banal.

“Este é o todo”⁵⁴ (WOOLF, 1985, p. 71), percebia Virginia Stephen ao se deparar com o canteiro de flores. Ainda muito jovem para poder organizar linguisticamente o que a acometia, ela podia entender a densidade da imagem na consonância de energias que dela e das flores emanavam, comungando a reciprocidade espelhada entre o dado comum que une diferentes. O todo pode ser visualizado e mais bem compreendido à medida que as partes são reunidas pela tessitura de cenas, dos choques que fazem um apelo a ser respondido no processo de escritura. A dinâmica circular da sucessão de repentinos golpes, seguidos da sede por compreensão, conforma o eterno devir daqueles que procuram dar sentido às duas forças maiores a que estamos sujeitos, a vida e a morte.

Assim como a jovem Virginia era tomada pelos momentos de vida, momentos do ser quando menos esperava, também Bernard, na passagem mencionada, tenta compreender o estranhamento que o acomete ao barbear-se. Neste *moment of being*, o tempo, vasto e infinito, é iluminado por uma luz independente e vivaz que irrompe repentinamente, desvelando o que antes permanecia velado aos olhos. A luz permite que os olhos não só vejam seu novo objeto, mas que percebam também a si mesmos especularmente, considerando seu caminho analítico ao tentar desvendar os mistérios que se insinuam agora mais claramente. A luz, no entanto, não pode ser simplificada a um mero par antagônico, isto é, luz em oposição à escuridão. Como sinaliza Emmanuel Carneiro Leão (2010), a escuridão também pertence à luz e, por isso mesmo, nunca deixa de ser a escuridão luminosa. Isso quer dizer que luz é tensão do ser dos seres, a tensão da unidade de claridade e escuridão, próprio de cada um. A energia concentrada na tensão entre ser e não ser, entre claridade e escuridão é o princípio de tudo, ou, melhor, a luz é, por natureza, energia irradiante que possibilita compreensão e criação.

No seio de todas essas questões, anuncia-se aquela que fundamenta a maneira como a cultura ocidental vem sendo construída até hoje: a questão da verdade. Em seu ensaio “On Not Knowing Greek” (1925), Virginia Woolf fala sobre algumas das diferenças climáticas, topográficas e históricas que contribuíram para a construção de duas culturas tão diferentes, a inglesa e a

grega. Ela especula, assim, sobre a possibilidade de um clima mais quente e seco convidar as pessoas para a rua, onde haveria maior engajamento e mais ação, mais movimento que ensejasse a troca, em oposição ao clima mais frio e culturalmente propício à introspecção que os aposentos das casas ofereciam. Para ler os gregos, portanto, seria necessário entender muitas nuances que às traduções escapariam dada a complexidade que a língua abarca cultural, social e historicamente.

A literatura grega, assim como a filosofia, encerraria dimensões muito pouco pessoais, abrangendo questões que atingiriam o humano do ser humano, Woolf (2003) complementa. Diferentemente de seus contemporâneos, os gregos confrontavam as grandes questões de frente, não se atendo a subterfúgios que os ajudassem a evadir as dificuldades centrais do método, não utilizando a linguagem para tangenciar os fundamentos de sua poesia. A verdade estava posta na multiplicidade e na complexidade de seus desdobramentos, no indagar filosófico. Ao revelar a vida encerrada nos ambientes fechados a que as pessoas naturalmente convergem no inverno, Platão descreve a maneira como o processo de desvelo da verdade era levado a cabo por Sócrates quando motivado pela pergunta levantada casualmente por um garoto bonito em um banquete. Woolf (2003) descreve o apelo a que o filósofo atende quando se vê imbuído da tarefa do pensamento, revirando as ideias ao avesso, removendo inconsistências e falsidades que o senso comum pudesse embotar, gradualmente, trazendo todos em sua companhia ao encontro da verdade. Inevitavelmente, ela chega à conclusão de que todo e qualquer leitor de Platão acaba por se apaixonar pela sabedoria.

Desse modo, a verdade está mais próxima e é mais imediata do que o senso comum parece sugerir:

A verdade, ao que parece, é variada; a verdade deve ser perseguida com todas as faculdades. Deveríamos cessar as diversões, os carinhos, as frivolidades da amizade porque amamos a verdade? A verdade será mais rapidamente encontrada porque tapamos nossos ouvidos à música e não bebemos mais vinho e dormimos ao invés de falar noite afora no inverno? Não é ao disciplinador enclausurado que se mortifica em solidão a quem devemos recorrer, mas, sim, ao homem de natureza ensolarada que pratica a arte de viver da maneira mais vantajosa, de modo que nada seja privado, mas que algumas coisas sejam mais valiosas que outras⁵⁵. (WOOLF, 2003, p. 33).

Em meio aos amigos, Sócrates parece transformar momentos prazerosos em fonte de sabedoria na medida em que a oportunidade se faz presente e um esforço intelectual o toma de corpo inteiro pela paixão de ser e pensar. Ali

também, em meio ao riso e ao vinho, a verdade pode ser encontrada. Longe de distanciar o pensamento do prazer, com os gregos aprendemos a abertura ao diálogo com tudo aquilo que se mostra e a atenção ao silêncio de tudo aquilo que se retrai no silêncio ou na ambiguidade da dissimulação. Em seu ensaio, Woolf encerra seu argumento, acrescentando que, seja na literatura, seja na filosofia: “totalmente cientes de seu lugar à sombra, e, ainda assim, vivos ao tremor e ao brilho da existência, lá eles permanecem, e é aos gregos que vamos quando estamos cansados da vaguidão, da confusão, do Cristianismo e de suas consolações, de nossa época”⁵⁶ (WOOLF, 2003, p. 38). Os gregos existem nas sombras de seres acossados pela morte, de onde podem vislumbrar cintilações de verdade revelada nos caminhos que seguem, vivendo, comendo, guerreando, brincando, esperando, sendo. Sem se perder nos labirintos da mente moderna, adoecida na dúvida neurótica, ou na pós-moderna, sem chão ou palavras finais onde possa se apoiar, o grego é o que pensa as grandes questões imediatamente. Procura sair da caverna para poder enxergar o todo e não se perder nas relativizações das partes.

A questão da verdade é pensada de maneira contundente e exemplar na alegoria da caverna de Platão, sendo esta o berço de dois diferentes modos de compreensão dessa questão na história do Ocidente. Em um minucioso exercício de reflexão, Martin Heidegger propõe uma interpretação dessa alegoria em seu *Ser e verdade* (1933-1934). Ali o filósofo alemão salienta as diferentes possibilidades de compreensão do que entendemos por verdade a depender da maneira como o termo *aletheia* será traduzido. Quando derivada do latim *ueritas*, a questão da verdade passa a ser considerada na medida em que algo que é afirmado é adequado e, portanto, corretamente significa aquilo que representa. Caso contrário, a proposição seria considerada falsa por sinalizar uma falsa representação da realidade. Entendida nessa dimensão, a verdade opõe-se à falsidade, consequentemente, organizando um mundo estruturado com base em polarizações que reduzem as complexidades da realidade e das diferentes e múltiplas maneiras como ela se apresenta. A verdade compreendida à luz do termo grego *aletheia*, no entanto, enseja uma dinâmica outra de compreensão por instaurar a tensão da disputa entre o encobrimento daquilo que se retrai em seus mistérios e o desencobrimento do que se revela ao olhar que criticamente pode avaliar os desdobramentos e as limitações que uma concepção dualista acerca da verdade restringe ao pensamento.

No primeiro estágio, os homens acorrentados na caverna idealizada por Platão em seu mito não mantêm uma relação com o fogo ou com a luz, tendo uma limitação na sua percepção do ser porque não têm sequer um relacionamento consigo mesmos na medida em que não questionam o que é a realidade e a extensão de seu poder de compreensão da mesma. Essa situação, entretanto, Heidegger (2012) afirma ser a condição cotidiana do ser humano, já que ela não indica uma falta, exclusão ou exceção, mas, sim, a rotina em que o ser humano está entregue ao falatório e à conversa mole, esquecendo-se de si mesmo. No segundo estágio, os homens são libertados de suas algemas para uma liberação exterior, podendo sair da caverna. Isso, todavia, não significa uma libertação para o modo próprio de ser humano, pois não há mudança de seu estado interior, de seu querer. No terceiro estágio, sair da caverna torna-se a mais penosa tarefa por configurar-se como um esforço de contínua mudança de padrão na tentativa de adaptar-se à claridade externa, à luz. Após o olhar ter se transformado, os olhos adaptam-se à fonte de luz, ao sol, que também é a origem do tempo e o fundamento do ser e de tudo que vem ao encontro do olhar humano. O sol, iluminando a todos nós, reflete a questão platônica da ideia suprema, da ideia do bem.

Heidegger (2012), então, procura estabelecer a relação primordial entre o ver e a luz, porque de fundamental importância para uma melhor compreensão do mito da alegoria da caverna. A luz pode simbolizar a ideia por permitir que o ser das coisas seja atravessado pela visão humana e, assim, ela acaba por estabelecer a condição para que uma coisa seja concebida previamente para que possa ser reconhecida no mundo que se constrói a partir da visão. Heidegger argumenta que “a compreensão do ser está em apreender imediatamente e exprimir a palavra, a coisa mais simples, e em compreender de antemão o ser e a essência das coisas” (HEIDEGGER, 2012, p. 165). Somente assim, isto é, no trato imediato com a essência das coisas a fim de que elas se anunciem como tal, é que o ser humano pode historicamente encaminhar a liberdade de ser humano. A verdade, compreendida como desencobrimento, permite a visão da ideia, permite visar o esboço criador da essência das coisas, nomeadas pela linguagem, que somente ao ser humano compete quando fala ao permitir as coisas dizerem por si, em sua essência.

O quarto estágio do mito platônico consiste no retorno do libertado para a caverna, onde é repellido por aqueles que ainda estão acorrentados às

profundezas da caverna. Heidegger (2012) acrescenta que o destino do filósofo está no recolher-se da solidão por não poder fazer ver aqueles que não se colocam na abertura que almeja atentar aos esforços e às dores necessárias à visualização das coisas em sua propriedade. Com o libertado, aprendemos que com o desencobrimento se dá também o encobrimento, a aparência, o engano. A libertação, portanto, só pode acontecer num debate histórico contínuo com a falsidade e a aparência ou, melhor, com o ato de ludibriar que intenciona o engano propositalmente e com a dissimulação daquilo que só se dá a ver parcialmente. “É daqui que nasce a percepção fundamental de que não se dá nem pode se dar a *verdade em si e por si*, mas que toda verdade *se dá e acontece* no mais íntimo debate com o encobrimento, no sentido de deslocar e encobrir”. (HEIDEGGER, 2012, p. 192-193, grifo do autor). Apropriar-se da sua própria humanidade configura-se no tráfego e na tentativa de diálogo do filósofo que volta à caverna a fim de se relacionar com os outros.

Assim sendo, “a questão sobre a essência da verdade e a própria verdade ocupam uma posição fundamental dentro da determinação da essência do homem pela e na filosofia” (HEIDEGGER, 2012, p. 214). Nesse lugar de indagação, o ser humano é atravessado pela possibilidade de ver o desencoberto, porque traz em si o lampejo para idealizar a essência das coisas no seu trato com elas. “O homem só é homem à medida que *desdobra e desenvolve* esse lampejo” (HEIDEGGER, 2012, p. 215, grifo do autor). A atitude grega para com a verdade dá-se como um ataque à não verdade. A palavra grega *a-letheia* já sinaliza essa lógica por se tratar de uma expressão privativa e negativa, em que a verdade é admitida como algo que se deve conquistar e arrancar da não verdade (HEIDEGGER, 2012). O trabalho de pensamento vai de encontro ao esquecimento ou possível obnubilação da realidade posta em movimento e questão. O esforço faz-se sentir porque o ser humano pretende fazer sentido do mundo que constrói na medida em que consuma sua existência, vida humana.

No romance *The Waves*, a primeira seção introduz as seis personagens ainda em sua infância, experimentando os movimentos lúdicos do corpo e da imaginação no alvorecer do mundo que habitam. Ela é antecida, porém, pelo primeiro interlúdio que descreve o nascer do sol na praia e que, aos poucos, torna sua atenção para a casa que mais tarde leitores podem confirmar ser a escola onde as crianças estudam. Nesse interlúdio, a dinâmica do sol lentamente

insinua-se ao raiar das primeiras luzes que iluminam as ondas e os rochedos, a praia como um todo e a casa à distância.

O sol ainda não havia nascido. O mar não podia ser distinguido do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu clareava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas barras movendo uma após outra, sob a superfície, perseguindo uma a outra num ritmo perpétuo⁵⁷. (WOOLF, 2015b, p. 3).

O amanhecer traz consigo a disputa entre luz e escuridão, cuja tensão transborda na previsibilidade de mais um dia que se renova, mais um ciclo que reúne a todos na travessia entre vida e morte. O movimento das ondas ecoa o ritmo dos ciclos de um dia e de uma vida, todos estes desembocando na morte que inevitavelmente renova o contínuo fluxo do tempo que escorre para posteriormente se precipitar no mesmo. O horizonte torna-se discernível ao longe, delimitando céu e mar, lugares que pertencem aos sonhos e desejos infinitos dos que almejam algo para além do que já lhes foi conferido. A linha do horizonte, a depender da perspectiva daquele que assume uma posição no espaço, enseja o olhar de quem ao todo quer pertencer e voltar, coadunando-se ao tudo e ao nada. Para além do imediato, situam-se os devaneios de quem projeta a si mesmo na grande e larga eternidade da natureza.

Esse primeiro interlúdio, em muitos sentidos, ecoa o livro do Gênesis da Bíblia Sagrada⁵⁸ ao reportar-se às origens do mundo. Se, em *The Waves*, é pela escrita que o início dos tempos pode ser concebido, no Antigo Testamento, é pela palavra⁵⁹ de Deus que o universo, todas as criaturas e tanto homem quanto mulher são criados:

No início Deus criou o céu e a terra. E a terra era sem forma, e vazia; e havia escuridão sobre a face do abismo. E o Espírito de Deus moveu sobre as águas. E Deus disse, Faça-se a luz: e a luz foi feita. E Deus viu a luz, e viu que ela era boa: e Deus separou a luz da escuridão. E Deus chamou a luz de Dia, e a escuridão de Noite⁶⁰. (GÊNESIS, 1:1-5).

Esse texto, de fundamental importância para a literatura ocidental, carrega a origem de uma intertextualidade que muitos autores traçariam, pensando e recriando aquilo que está subentendido ao texto bíblico, uma questão que, no fundo, remete escritores para uma reflexão sobre o sagrado e a posterior apropriação e institucionalização deste. Se no Gênesis é a palavra divina que confere existência a todos os seres e elementos do universo, no texto woolfiano cabe ao escritor dar vida à sua imaginação ao desenhar as formas e detalhadamente descrever as cores que melhor ajustem a cena que pinta diante de seus leitores, na criação de um mundo ficcional em que os limites entre a

imaginação e a realidade confluem para o mesmo, tão intensa é a experiência que esse novo horizonte de experiencição possibilita desvelar. Para Woolf, a luz e a escuridão confundem-se a ponto de ser somente com o esforço da pena do escritor, por meio de comparações e gradações, que o dia se permite dizer como camadas de tinta cuidadosamente sobrepostas sobre a tela de um pintor. A luz e a escuridão perdem no texto woolfiano qualquer moralismo que a elas a cultura ocidental tenha associado, sendo compreendidas, na verdade, uma como o desdobramento da outra, o que não impediria a coexistência de ambas simultaneamente.

Ainda no primeiro interlúdio, Woolf compara a luz do sol à luz que a imagem de uma mulher traz ao levantar uma lâmpada e, assim, possibilitar o nascimento de mais um dia:

[...] o céu estava limpo [...] como se o braço de uma mulher, deitada sob o horizonte, tivesse levantado uma lâmpada, e barras brancas, verdes e amarelas se espalhassem pelo céu como as varetas de um leque. Depois, a mulher ergueu sua lâmpada mais alto, e o ar pareceu tornar-se mais fibroso, descolando da superfície verde, brilhando e chamejando em fibras vermelhas e amarelas, como chamas esfumaçadas que rugem de uma fogueira⁶¹. (WOOLF, 2015b, p. 3).

O gesto, sutil, mas afirmativo, utiliza-se da comparação de modo a melhor ilustrar o nascimento da luz, como se o próprio mundo existisse pela primeira vez e iluminasse tudo que se daria a ver ao seu redor. Carregando uma lâmpada, a mulher dá à luz o mundo que a narrativa opera, gestualiza vida ao permitir a passagem do encoberto da caverna, que aqui poderia também abrir o duplo sentido para útero, para a liberdade larga do aberto, onde cabe a cada um iniciar sua própria jornada de desvelo da verdade. O movimento da mulher ao horizonte pode sinalizar um momento não muito distante em que a luz possa ser concebida e o conhecimento possa ser idealizado pela mão feminina na tentativa ativa de tornar-se sujeito de sua própria história. O “como se”, no entanto, também sugere o caráter ficcional com que o papel da mulher ainda é configurado no início do século XX na Inglaterra, mas exatamente com base na ficção, ou, melhor, na *écriture féminine*, é que as cenas de um dia podem ser apreendidas e o romance pode ser efetivado, ensejando um modo outro de compreensão e produção femininas, como será mais bem trabalhado no capítulo seguinte.

O leque com que essa mulher espalha os ventos que atingirão todas as superfícies até então descritas pela narradora é o sopro de vida com que seu

gesto poderá vir a dar novos sentidos pela diferença ensejada na sentença feminina. O vento, ao espalhar a luz, dissemina, por extensão, as palavras que potencialmente a escritora, na casa em Elvedon, já trabalhava, com o esforço de sua pena. Seus textos uma vez publicados, possibilitariam a difusão das cores que surgem ao amanhecer de uma nova era e delineiam novos limites entre o céu e o mar que separem e deem dimensão aos diferentes horizontes de compreensão de uma poética outra, estética e politicamente produzida, de modo a imaginar e criar relações de sentidos na literatura e também nas relações entre homens e mulheres — estas sendo representantes de um grupo maior de *outsiders* que, comunalmente, Woolf vislumbra poderem coexistir ao agudamente criticar as instituições e a ideologia patriarcais que estruturavam o Império Britânico.

Se no livro do Gênesis a palavra de Deus podia criar todo o universo conforme este lhe agradasse, seus poderes de criação parecem estendidos primariamente somente a Adão, o qual, habitando o jardim do Éden sozinho, respeita e obedece às regras impostas por Deus: “E do solo o Senhor Deus formou todas as bestas do campo e todos os pássaros do ar; e os levou junto a Adão para ver de que ele os chamaria: e do que quer que Adão chamasse cada criatura, esse seria seu nome a partir de então”⁶² (GÊNESIS, 2:19).

A criação da mulher, vista como uma extensão física de Adão por ter sido fabricada de sua costela, confere também a Adão o poder da linguagem ao nomear sua existência, primeiramente como “Mulher”: “E Adão disse, Isto é osso dos meus ossos, e carne da minha carne: ela será chamada de Mulher, porque foi tirada do Homem”⁶³ (GÊNESIS, 2:21). E após a Queda, causada pela Mulher quando, tentada pela serpente, prova do fruto proibido da árvore do conhecimento, ambos são castigados à vida terrena e a suportar todas as dificuldades a eles impostas; Adão lhe confere um nome próprio: “E Adão chamou sua mulher de Eva; porque ela era a mãe de todos os viventes”⁶⁴ (GÊNESIS, 3:20).

O texto bíblico, em diversas passagens do livro do Gênesis, parece instaurar e reforçar a estrutura patriarcal, permitindo somente ao homem, e seus descendentes masculinos, ter o poder de decisão e ação ao subjugar sua mulher. Por outro lado, os interlúdios de *The Waves* gestualizam uma revisão da tradição e propõem uma outra interpretação da criação artística ao suplementar a fala masculina com a feminina de um ponto de vista pelo qual nem a mulher nem sua sentença feminina sejam excluídas por não fazerem o mesmo uso da linguagem

assertiva, lógica, excludente e destrutiva que se faz sentir na sentença masculina. A alternativa que Virginia Woolf propõe ao esboçar a imagem da mulher como uma outra opção para a tradição solar masculina, refletida na luz do sol, seja no texto da Bíblia Sagrada, seja na mitologia ocidental ou na história imperial britânica, revela uma originalidade que distinguia Woolf de seus contemporâneos ao criar uma poética que reúne a beleza da forma do texto às questões materiais de seu tempo.

Em seu *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*, Jane Goldman (2005) argumenta que é exatamente por traçar uma iconografia feminista que a escritora consegue delinear uma estética e uma política que visem pensar a sentença feminina pelas imagens das mulheres em toda sua obra. Comparando dois ensaios modernistas seminais, “Tradition and the Individual Talent” (1919), de T. S. Eliot, e *A Room of One’s Own*, de Virginia Woolf, ela conclui que a irmã ficcional de Shakespeare, Judith Shakespeare, ajuda a inventar uma tradição da mulher ao questionar o entendimento de gênero na tradição masculina. Por um lado, Eliot referencia um poeta vivo, e implicitamente pertencente ao gênero masculino, como a porta de diálogo com os poetas do passado já que os antepassados deveriam servir de medida para a produção futura enquanto que, simultaneamente, os poetas vivos flexibilizam essa mesma tradição com sua nova produção, que atualiza o entendimento e a apreciação do cânone. Por outro lado, Woolf cria uma personagem para revelar as impossibilidades do passado, as dificuldades do presente, mas também as oportunidades futuras que vinham sendo construídas em seu tempo para as escritoras. Concorde veementemente com a ideia de que “seria impensável que qualquer mulher no tempo de Shakespeare pudesse ter o gênio de Shakespeare”⁶⁵ (WOOLF, 1989, p. 48). Ao justificar o volume pequeno de produções literárias femininas em comparação às masculinas, Woolf remonta ao contexto histórico de Shakespeare para ilustrar a falta de oportunidades abertas às mulheres que também apresentassem uma sensibilidade para a literatura, a elas sendo negado o trânsito fácil na escola de gramática, nas cidades e nos teatros. Desse modo, Virginia Woolf mostra que o sacrifício da irmã de Shakespeare confere um poder messiânico a viver nos escritores do presente, mentes andróginas cuja sentença combina tanto a feminina quanto a masculina, assim como modelos reais do passado já haviam realizado – entre eles o mais notório sendo o próprio Shakespeare.

A luz norteia ao iluminar o que antes não se dava a ver, e, não sendo percebido, não poderia ser concebido, senão numa tentativa cega por perceber e conhecer o que já se recolhe em si mesmo. O conhecimento, entretanto, não objetiva o esclarecimento racional e irreduzível da realidade somente com base na razão e em certezas. Também é permitido o reconhecimento de instâncias de incertezas e nebulosidades que geram maior dúvida, ensejando novos questionamentos que alargam as possibilidades de visualização e compreensão de tudo que é e não é. Sob esse horizonte de compreensão, pode-se ler, na primeira seção do romance, a maneira idiossincrática como as seis personagens avistam o sol.

“Vejo um anel”, disse Bernard, “suspense acima de mim. Treme, suspense, num laço de luz”.

“Vejo uma faixa de pálido amarelo”, disse Susan, “espalhando-se até encontrar uma listra roxa”.

“Ouço um som”, disse Rhoda, “*cheep, chirp; cheep, chirp*, subindo e descendo”.

“Vejo um globo”, disse Neville, “pendendo como uma gota nos imensos flancos de uma colina”.

“Vejo um pendente carmesim”, disse Jinny, “tramado com fios de ouro”.

“Ouço alguma coisa batendo”, disse Louis. “A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate e bate”⁶⁶. (WOOLF, 2015b, p. 4, grifo meu).

A poética das crianças assume uma sensibilidade imediata porque trata das questões sem a mediação de símbolos facilmente identificáveis em sociedade. O sol é visto pela maneira como os sentidos o apreendem e movem as personagens no vigor da paixão por estímulos cuja consonância com as pulsões internas possibilita a reciprocidade no copertencimento do ser. Assim, Bernard vê a silhueta do círculo de luz que a todos reúne na luminosidade, permitindo ao escritor entrever possibilidades de resposta pela palavra. A profusão de cores atinge Susan por ressaltar a palidez calma e perene do amarelo junto ao roxo, que David Bradshaw (2015b) propõe anunciar o poderio imperial — uma aquarela de conformidade ante a expansão do legado patriarcal na Inglaterra. Rhoda, em seus movimentos de interiorização, prende-se ao ritmo musicado dos passarinhos ao seu redor para voltar-se a si mesma. Neville vê um globo, um mundo inteiro, logo atrás dos flancos de uma colina, perto e, simultaneamente, inalcançável. Jinny visualiza um adorno vermelho e dourado, um corpo objetificado que se presta ao divertimento e à distração alheia. Louis ouve o

quebrar das ondas, de um enorme gigante cuja força não pode ser suprimida ou evitada.

No segundo interlúdio, a presença do sol ainda se mostra incerta, seus raios atingindo a casa e os objetos que ela contém de maneira esparsa, o que contribui para que a solidez dos objetos seja apagada ou torne-se ainda difusa, e relega-os às fronteiras imprecisas entre o sólido e o líquido, sua textura coexistindo no “entre” estados: “Tudo se tornava levemente amorfo, como se a porcelana do prato flutuasse e o aço da faca fosse líquido”⁶⁷ (WOOLF, 2015b, p. 16). O contorno dos objetos humanos somente de maneira gradativa toma o delineado que também as personagens vão ganhando, quer quanto ao gênero, meninos e meninas sendo enviados a diferentes escolas, quer quanto à personalidade de cada um, que vai tomando forma à medida que crescem e seu contato com o outro as incita tanto à aproximação quanto por vezes ao distanciamento, à rivalidade ou até mesmo ao seu próprio apagamento. Essas zonas de transição tão típicas do amanhecer e do crepúsculo, em harmonia artística com a vida humana, acompanham as incertezas de mudanças ainda muito pouco consolidadas e, por isso mesmo, mais abertas à profusão de possibilidades e, infelizmente, ao erro incorrido quando se recorre a categorias.

No terceiro interlúdio, uma outra figura feminina assoma, iluminada pelo sol:

A garota que havia balançado a cabeça e feito todas as joias dançarem, o topázio, a água-marinha, joias de cores líquidas brilharão com faíscas de fogo, ela agora desnudava seu rosto e, de olhos bem abertos, traçou um caminho reto pelas ondas. O brilho delas, como de peixe cavalinha, escureceu; elas se confundiram; suas cavidades verdes aprofundaram-se, atravessadas talvez por cardumes de peixes errantes.

Quando rebentaram e recuaram novamente, deixaram na praia uma orla negra de gravetos e cortiça, palha e galhos, como se um barco leve tivesse naufragado e rompido os cascos, e o marinheiro tivesse nadado para a praia, escalando a falésia e deixado sua carga frágil ser levada pela corrente⁶⁸. (WOOLF, 2015b, p. 42).

Essa garota, adornada com joias das mesmas cores do mar, abre caminhos por entre as ondas, atraindo a atenção de leitores, mas também de marinheiros que por muito pouco sobrevivem às tempestuosas investidas dos elementos contra seu navio naufragado. O canto do que poderíamos entender ser uma sereia enfeitiça com a beleza de suas palavras, sedutoras e igualmente perigosas porque podem desconcertar o ímpeto de desbravamento furioso dos mares e o retorno vitorioso à terra. Os movimentos e as colorações das ondas onde peixes nadam e por onde os detritos são carregados servem de conexão maior com

lendas e mitos com base em comparações que buscam mais uma vez elucidar figuras femininas sempre à margem como exemplares para, no texto woolfiano, pensarmos uma outra forma de narrar e articular as relações patriarcais herdadas pela cultura ocidental, seja pelo texto bíblico, seja, nesse caso, pela mitologia.

Essa comparação é retomada ainda no próximo interlúdio, quando o sol atinge seu ápice ao meio-dia:

O sol erguera-se plenamente. Não era mais visto pela metade ou adivinhado por sugestão ou vislumbre, como se uma garota em repouso sobre seu colchão verde-marinho forçasse sua fronte, adornada com joias de brilho liquefeito que lançassem luz opalina, que lampeja incertamente como os flancos de um golfinho que salta ou como o brilho de uma lâmina que cai. Agora o sol queimava inflexível e irrefutável⁶⁹. (WOOLF, 2015b, p. 86).

Aqui as fronteiras são mais claramente demarcadas pelo sol, que mais decidida e irresolutamente provoca separações bruscas entre corpos, não surpreendentemente sendo o interlúdio que antecipa a morte do herói, que perece prematuramente, Percival. A claridade é tão intensa que exige um esforço do observador, como se o brilho das joias que ornaram a fronte da garota forçasse a visão do leitor para poder avistar as mudanças súbitas e inesperadas da narrativa da natureza e da narrativa humana, como o salto do golfinho, o brilho de uma lâmina que cai ou a morte de Percival na Índia. Arrancado do seio de seu grupo de amigos, primeiramente, pela viagem por tempo indeterminado para a Índia e, finalmente, pela morte última ao cair de seu cavalo, Percival provoca a dor intensa de um isolamento radical que as personagens sentem ao tornarem-se corpos separados, como Bernard aponta mais tarde em seu resumo final. A ruptura ao meio-dia é rigorosa por ser um corte afetivo que deve remover quaisquer dúvidas ou suspeitas de um sonho de imortalidade do herói imperial ou, em maior escala, da vida humana ainda jovem.

Anteriormente, Virginia Woolf, em seu ensaio “Modern Fiction” (1925), já aludia às tendências que a ficção parecia seguir no período eduardiano, cuja produção de autores como H. G. Wells, Arnold Bennett e John Galsworthy consistia de detalhes magistralmente traçados em histórias vazias por não conseguirem imprimir no papel realidade, verdade ou a vida como ela é. A esses autores Woolf chamava “materialistas” e opunha a autores do período georgiano, que alcunhava “espiritualistas”, cujo maior representante era James Joyce. Diferentemente dos eduardianos, Joyce preocupava-se com a textura da vida e, ao aproximar-se desta, conseguia fazê-la reluzir em pura energia em

movimento e repouso, desconsiderando marcadores textuais tradicionais que auxiliam leitores a entender o desenrolar da trama nos romances, porque seguia somente o tempo e o sentido que ali eram esboçados para que a realidade do mundo criado em sua obra pudesse operar dentro de uma ordem e um padrão próprios. Assim, ela assevera que, mais do que coragem e sinceridade, um escritor deve experimentar, para compreender e criar modos de fazer surgir vida e morte, movimento e repouso, todos articulados e reunidos por uma maneira original de fazer a linguagem dizer algo inédito a partir de um arranjo novo de uma língua tão velha e, por isso, enrijecida pelo uso cotidiano. Woolf segue esse fio condutor, argumentando que:

A vida não é uma série de lâmpadas simetricamente organizadas; a vida é um halo luminoso, um envelope semi-transparente que nos cerca desde o início da consciência até o fim. Não seria a tarefa do romancista expressar esse espírito cambiante, desconhecido e não circunscrito, qualquer aberração ou complexidade que ele possa mostrar, minimizando na medida do possível uma mistura com o que é estranho e externo? Não estamos meramente pedindo coragem e sinceridade; estamos sugerindo que a matéria própria da ficção seja diferente do que o costume nos faz crer²⁰. (WOOLF, 2009c, p. 9).

Aqui é divisada uma luz que possibilita ver e compreender o que se apresenta diante de nós, e diante de cuja presença somos convocados a nomear e permitir que o mundo humano seja habitado. A luz possibilita também entrever sombra ou talvez a silhueta de tudo que se apresenta obliquamente e, dada a limitação da perspectiva humana, não conseguimos nomear, senão por configurações linguísticas que assim permitem uma aproximação de características ou até a essência de algo que, sim, nos é pressentido. Somos cercados por luz vital, a luz do conhecimento desde os primeiros momentos de consciência até o respiro derradeiro. Apresentar o pulsar dessa luz intermitente passa a se tornar a árdua tarefa dos georgianos, entre eles a própria Virginia Woolf, ao elaborar personagens cujas identidades nos parecem tão impactantes porque autênticas pelas suas problematizações e tão pouco caricatas por não serem modeladas por tipos previsíveis como a tradição já vinha delineando. As personagens woolfianas têm identidades tão fluidas que parecem misturar-se umas às outras no romance *The Waves*, como aqui vem sendo demonstrado, em especial pela personagem Bernard, que mais clara e repetidamente compartilha seus momentos do ser, isto é, *moments of being*, com seus leitores.

O que Jane Goldman (2005) muito bem aponta, no entanto, é que a questão da crise da representação modernista parece se complicar ainda mais nesse manifesto que Woolf escreve pela primeira vez em 1919 sob o título “Modern Novels” e reescreve em 1925 já com o título “Modern Fiction”, em resposta às questões levantadas por T. S. Eliot em seus ensaios “Tradition and the Individual Talent” e “Ulysses, Order and Myth” (1923). Uma vez tendo descrito o método que parece se insinuar na literatura de Joyce, Woolf não parece se contentar totalmente com as tentativas de representação dos espiritualistas, cujos esforços parecem levar seus leitores a um sentimento de que algo parece faltar, como se leitores adentrassem um quarto pequeno e bastante iluminado (WOOLF, 2009c) — impessoal, estéril ou desconhecido e inicialmente irreconhecível. De todo modo, como Jane Goldman conclui:

O “método” de Woolf nesse ensaio é descrever os atrativos nos métodos de seus contemporâneos para, logo em seguida, mostrar suas falhas. Após questionar se “Mr. Bennett conseguiu criar um aparato para quase agarrar a vida por uma ou duas polegadas”, ela pensa que: “a vida escapa; e talvez sem a vida nada mais valha a pena”. Uma vez tendo anotado o erro do método materialista de Bennett, ela torna sua atenção para o método “espiritual” de Joyce antes de seguir para a “influência” dos russos, e de Chekov especificamente. Solidária com todas essas abordagens, ela ainda assim expõe suas limitações – e isso inclui a abordagem do “halo luminoso”²¹. (GOLDMAN, 2004, p. 69).

Esse “halo luminoso”, entretanto, continua a exercer um certo fascínio na crítica woolfiana, talvez por sinalizar uma forma cuja significância não pode de todo ser traduzida. Atentando ainda a essa imagem, o halo luminoso emitindo luz, e, com isso, simultaneamente emanando energia, analogamente é o feixe luminoso, é a vida exalada por corpos materiais, como as lâmpadas a que Woolf se refere. Mas a vida sendo esse halo luminoso que nos cerca, esse envelope que nos encerra, a tarefa de escrita para o romancista torna-se tão mais difícil na medida em que a linguagem não consegue capturar essa energia, não consegue circunscrever o todo, que aos seus olhos tanto mais se encobre quanto mais a investigação permite descobrir.

No livro *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (1998), Jane Goldman afirma que o romance *The Waves* se caracteriza por ser uma elegia que marca a morte de Percival, o herói do Império. Seu corpo cai do cavalo na Índia logo após o sol ter chegado ao seu auge no céu dos interlúdios: “Ele está morto [...] Ele caiu. Seu cavalo tropeçou. Ele foi jogado [...] Tudo acabou. As luzes do mundo se

apagaram”⁷² (WOOLF, 2015b, p. 88). Nessa narrativa, o sujeito solar masculino é eclipsado, ocasionando um sentimento de perda generalizado, que será mais veementemente expressado por Bernard: “Sobre ele, este era meu sentimento: ele sentava ali no centro. Agora eu não mais vou àquele lugar. O lugar está vazio”⁷³ (WOOLF, 2015b, p. 89). E, por mais que os sentimentos de Bernard coadunem a felicidade pelo nascimento do próprio filho e a tristeza pela morte de Percival, sua reação à fatal ruptura da rede que sustentava vida humana ao longe poderia sugerir uma transformação sob influência das questões feministas. Goldman (1998), porém, reluta em acreditar que o ciclo patriarcal se quebre de todo, ainda que, na fala do próprio Bernard, algo pareça se anunciar: “Há o sentimento do começo de um novo dia. Não o chamarei de amanhecer”⁷⁴ (WOOLF, 2015b, p. 177). Ao final do romance e do ciclo que encerra todos os outros momentos até então elaborados, Bernard parece sugerir a probabilidade de mais um novo herói a ser escolhido para a manutenção da ordem do sujeito masculino imperial, segundo Goldman (1998).

O eclipse solar, que chega a figurar no romance como momento crucial de incertezas para Bernard, tem grande impacto em Woolf no ano de 1927. A entrada em seu diário, na terça-feira do dia 30 de junho, mostra-se significativa por revelar a intensidade que o eclipse, como experiência, tem na obra de Woolf quando assimilado e ressignificado de maneira outra, que tanto revela seu pensamento acerca da condição humana como também, Goldman (1998) argumenta, utiliza a descrição das cores como uma qualidade representativa da estética materialista e feminista da escritora. O eclipse possibilita entrever que a dinâmica de iluminação do mundo não é regida por uma única e absoluta luz, o sol, sugerindo, assim, outras maneiras de compreender vida humana. Momentos anteriores ao eclipse são marcados pela comunhão de todos que, tocados pelo sentimento de testemunho de algo maior a reger vida e morte e pela curiosidade científica que cada vez mais se tornava acessível dada a popularidade da linguagem científica nos meios jornalísticos e literários, almejavam testemunhar esse grande momento histórico que só se repetiria em 1999.

Aqueles diversos agrupamentos, Woolf relata em seu diário, pareciam unidos por algo anterior ou primitivo, ou ainda poderíamos dizer originário, por reunir homens, mulheres, advindos da cidade ou do campo, animais, quer cachorros, quer ovelhas, elementos humanos e não humanos pareciam coabitar e compartilhar os instantes anteriores ao eclipse. O pelo vermelho dos *setter*

irlandeses, o branco da lã das ovelhas, o azul do céu e o amarelo do sol ainda nascente ajudavam a caracterizar a vida pela perspectiva receptiva de quem absorve cada movimento de energia radiante e afirmativa. A vida parece se intensificar pela profusão de cores que irradiam a diversidade do ser manifestar-se de maneiras múltiplas dada a riqueza dos gradientes de cor, luz, sombra e reflexos que dão as nuances da cena tecida pela escritora.

Uma vez, no entanto, que o eclipse é total, a morte parece tomar conta da cena e envolver a todos em seu voo que não mais permite divisar nuances, cores ou sombras, todas essas possibilidades de manifestação da luz. A morte permeia todos os recessos da experiência mística da natureza que une a todos os espectadores, numa comunidade em que a humanidade se espanta diante da grandeza do desconhecido feito presença. O momento é surpreendente. E o grande impacto resultante de experiência limítrofe que confunde todas as possíveis diferenciações entre humano e não humano, luz e escuridão, vida e morte parece propiciar uma grande humildade e reconhecimento tanto dos limites do humano e simultaneamente de sua grandeza: “Tínhamos visto o mundo morto. Isso estava dentro do poder da natureza. Nossa grandeza tinha se tornado aparente também”⁷⁵ (WOOLF, 1982, p. 110).

Esses registros em seu diário seriam mais tarde reorganizados no ensaio intitulado “The Sun and the Fish” (1928). Encarregando-se da apresentação da experiência passada, Woolf propõe articular suas impressões condensadas nas imagens do sol e do peixe, que nesse ensaio se tornam as questões a serem pensadas. Ela afirma que “as grandes visões terão morrido por falta de parceiros”⁷⁶ (WOOLF, 2009c, p. 188), o que parece indicar que avistar algo significativo presume a necessidade de um afeto que acesse a experiência como um todo, por mais incongruentemente que se messem tais elementos num único significante, por mais absurda que seja a associação entre o sol e o peixe para pensar os efeitos do eclipse.

O eclipse, reinterpretado pela memória, é relatado em três momentos: o pré-eclipse, o eclipse e o pós-eclipse. Se o pré-eclipse é cheio de expectativa, por guardar o porvir, o eclipse é devastador em seu potencial para revelar e relembrar a grandeza de que apenas fazemos parte, mas sobre a qual pouco controle temos, a realidade. A morte de todas as luzes e cores capta pictoriamente a fragilidade de nossa condição humana, que, conectada aos primórdios da civilização por meio da comparação com os espectadores em

Stonehenge, sinaliza que no momento seguinte tudo pode mudar, que o instante abarca o imprevisível e o intempestivo. Submetidos ao tempo, tanto os druidas quanto os cientistas comungam do momento surpreendente em que o incognoscível é vislumbrado e apenas temporariamente traduzido ao olhar por formas, cores e recessos no jogo de *chiaroscuro*. O tempo aqui reúne ciclicamente o ser humano ao longo dos séculos, tempo cuja linearidade muito superficialmente os separa cronologicamente porque sua origem volta a irromper dos interstícios da linguagem, não podendo revelar mais que mera sugestão de espanto diante dos grandes eventos de uma vida, os momentos do ser.

O olhar da mente, *the mind's eye*, que em Virginia Woolf seria mais bem traduzido como o olhar da imaginação, associa o mundo desvelado pelo eclipse ao aquário do jardim zoológico de Londres num dia de verão. Como se depois da destruição última da morte o olhar requisitasse a calma advinda do tanque, controlado e previsível, em que os peixes nadam. Esse olhar de tal modo conecta as duas cenas a ponto de torná-las indissociáveis em seus extremos. A imaginação rememora e coaduna morte e vida em um único período: “Ele nos mostrou um mundo morto e um peixe imortal”²² (WOOLF, 2009c, p. 192). Infinitamente mais livre que o humano, o peixe parece repousar na forma e na coloração de suas escamas, que, sem o porquê de existir, simplesmente é, sem se ver na necessidade de trabalhar, criar, sofrer ou chorar. Sua imortalidade liberta-o da consciência da dor. Sua imortalidade liberta-o para a grande liberdade de não viver sob códigos e representações.

No momento pós-eclipse, o humano contempla e reflete sobre o eclipse da vida em contraste com a imortalidade do peixe. Se ao peixe compete a larga liberdade de poder ser imortal na medida em que não tem consciência de sua condição, ao humano cabe o peso de não só carregar a sua sentença de morte no momento em que fala e por isso percebe sua existência como humana, mas também lhe cabe a tarefa de pensar sua própria humanidade. Para Bernard, o mundo pós-eclipse ou, melhor, o mundo sem Percival se mostraria desalentador por não recompor a grandeza que momentos antes o Império Britânico prometia e sobre a qual a vida de todas as outras personagens seria erigida, o que, segundo Jane Goldman (1998), confirmaria seu confinamento dentro da lógica do Império e o impediria de repensar a sentença que opera, estritamente masculina.

Em seu livro *Virginia Woolf and the Visible World* (2001), Emily Dalgarno discorda da proposta de leitura da personagem Bernard feita por Goldman (1998). Ela argumenta que, se, primeiramente, Bernard se mostra adequado às convenções do olhar imperialista, que não consegue ir além da relação sujeito-objeto e, por isso, é sujeito às críticas que Woolf tece no todo de sua obra, mais tarde a personagem avança por entre os recessos da escuridão lançados pelos interlúdios. Bernard tenta divisar o outro e a si mesmo a partir da morte de Percival e, consequentemente, do abalo dos grandes pilares do Império — a necessidade de dominação e o apagamento da alteridade pelas luzes que cegam a todos os observadores e sua obsessão. Em sua interpretação do impacto da lógica imperialista no romance, Dalgarno (2001) alude ao ensaio “The Age of the World Picture” (1938), de Martin Heidegger, a fim de relacionar a postura e a visão de mundo do sujeito na Modernidade e suas ramificações na apresentação das cenas em que Neville e Bernard tentam reavaliar a maneira como o mundo é apresentado na pintura para o olhar ocidental.

Para Heidegger, “o homem se torna o ser sobre o qual tudo o que é se sustenta, no que tange à maneira de seu ser e de sua verdade”⁷⁸ (HEIDEGGER, 1977, p. 128). Isso significa que, a partir da Idade Moderna, o ser humano torna-se sujeito, a base que sustenta o ser e a verdade de si mesmo e de toda realidade em que se insere. Diferentemente, os gregos, para quem o fundamento das coisas era traduzido pela palavra *hypokeimenon*, o conjunto de todas as coisas não se voltava para o homem. Na verdade, o que esse vocábulo nomeia é “aquilo-que-jaz-anteriormente”⁷⁹ (HEIDEGGER, 1977, p. 128), ou seja, aquilo que, como sustentação, reúne o todo em si mesmo. Nesse sentido, o conceito de sujeito não mantinha uma relação de significado para com o ser humano ou o *eu*. Na Modernidade, porém, o homem conduz um movimento de questionamento que, numa espécie de força centrípeta, redireciona o entendimento de realidade para o âmbito de sua própria investigação, pois instaura o método científico como o fundamento para qualquer pesquisa científica natural ou social com Descartes, na medida em que ele pensa e duvida de sua própria dúvida.

Heidegger (1977) argumenta que a essência da Idade Moderna pode ser apreendida pelo retrato, que se torna representativo dessa nova era, em especial quando contrastada com a Idade Média e a Antiguidade. Esse recorte representa e, assim, traduz pelo olhar de quem vê sua época como projeção de seu próprio

reflexo, construído na medida em que se entende a realidade como projeção de si, da maneira como se vê e pensa, individualmente. O sujeito torna a realidade objeto de inspeção e manipulação valendo-se de seus experimentos visuais, pois entende que a realidade, em si mesma sendo inexorável em sua grandeza, só pode ser depreendida pelo olhar daquele que a decide analisar e, por meio do método previamente estabelecido, verificar o grau de precisão e comprovação (ou não) da lei sobre a qual havia hipotetizado acerca da realidade. Desse modo, o mundo passa a ser representado por diferentes pontos de vista, abrindo espaço para diferentes *world views* ou, melhor, *views of life*, cuja supremacia será assegurada pela ideologia e força de capital dominante, diminuindo a importância das outras possibilidades de representação já que perdem sua força de expressão. Pode-se prever aqui a consequente falta de diálogo entre as diferenças, já que estas só podem se afirmar se puderem confirmar a inautenticidade e ilegitimidade do discurso e do método alheio.

Em seu ensaio, Heidegger (1977) conclui que somente pela reflexão o ser humano pode desvelar os recessos que todos os pontos de vistas reunidos não podem resumir pela vontade representativa de se afirmar enquanto sujeito. A soma das partes não pode representar o todo, porque o todo nunca é passível de representação, senão pelo recorte subjetivo que inevitavelmente reduz as complexidades da realidade posta em movimento. Ele acrescenta que “a reflexão transporta o homem do futuro para o ‘entre’ a que pertence no ser e, no entanto, permanece um estranho em meio àquilo que é”⁸⁰ (HEIDEGGER, 1977, p. 136). Pertencendo ao ser como possibilidade de vir a ser humano, o humano só poderia retornar ao estado anterior à objetificação do outro, das coisas e da realidade como um todo no momento em que abandona as certezas que o método científico lhe confere. Pertencendo ao ser, o humano retorna ao seu lugar de origem, onde, porém, reconhece sua solidão inconfundível por ser o único capaz de *ek-sistir*⁸¹ ou, melhor, de responder e corresponder aos apelos da realidade de que faz parte pela e na linguagem. Diferentemente de todos os outros animais, o humano pode existir para fora de si mesmo ao criativamente poder pensar de maneira original e, assim, não corresponder instintivamente aos estímulos externos e ao seu código genético.

Concordo com a comparação que Emily Dalgarno (2001) faz entre Neville e Bernard, exatamente por tentarem assimilar a morte de Percival de maneira tão singular. Enquanto Neville olha e percebe somente as cores do Império no jogo

de claro e escuro na tela *The Light of the World*, de William Holman Hunt, Bernard processa a morte de Percival ao olhar as pinturas de Ticiano, expostas na National Gallery em Londres. Para Neville, a morte de Percival, encenada diferentes vezes em frente aos seus olhos, encarna a dor do sofrimento pessoal de quem estava apaixonado, mas não era correspondido, espelhando na tela de Hunt, altamente popular no final do século XIX, o eclipse do mundo, pois a luz que permite a vida ser encenada foi apagada. Dalgarno (2001) acrescenta que uma das condições para a venda da pintura era que ela fosse exibida em todos os países do Império Britânico de modo a tornar-se um ícone, uma imagem que simbolizasse o olhar imperial que atravessaria a escuridão com seus raios de luz, visualizando a civilização planejada, almejada e cumprida. Também acho interessante sua proposta de que talvez, porque Neville tenha assimilado a pintura de Hunt como parte de seu vocabulário, sua posição de observador seja menos ativa que aquela tomada por Bernard, como se os horizontes de sua crença fossem marcados pelas ideologias nacional e religiosa, que a instituição da universidade ajudaria a manter e regular (DALGARNO, 2001).

Bernard, por outro lado, pode entrever nas telas de Ticiano a possibilidade de associar a morte de Percival ao nascimento de Jesus ou até mesmo ao nascimento de seu filho, o que ajuda a corroborar a ideia de que sua identidade não mais se alinha perfeitamente à ideologia imperial, mas, na verdade, aproxima-o do corpo feminino das madonas, livrando-o de sua obsessão com o corpo ferido de Percival, segundo Dalgarno (2001). É importante pensar aqui como a representação do mundo é perturbada pela obra de arte quando o espectador, talvez por conta do momento de vulnerabilidade em que se encontra, se mostra mais receptivo ao dizer da obra, permitindo que esta apresente mundo⁸² e não mais esteja sujeita às análises de um sujeito que dela faz um recorte representacional, por tratá-la como objeto de investigação tão somente e, assim, negar as possibilidades de comoção, desestabilização e interpretação do que está sendo operado pela obra. Desvelar o que na obra permanece retraído por somente se insinuar como um efeito ou uma intuição parece ser o empenho que impulsiona Bernard ao caminho da linguagem, que, mais tarde, será traduzido na forma de uma tentativa de resumir a vida de todos pela escrita, pela palavra.

Na última seção do romance, Bernard remonta à sua experiência de luto à época da morte de Percival e relata como as pinturas de Ticiano, uma vez tendo

expandido seu campo de visão, agora diluem a realidade a ponto de torná-lo invisível e as coisas ao seu redor transparentes, conferindo uma textura de mundo iluminada pela luz que permite ver sem antecipar um desejo que transforma o outro em objeto a ser conquistado (DALGARNO, 2001). O momento inicial de iluminação das questões é seguido pela leveza que o toma nos momentos menos esperados, porque atravessados pelo extraordinário, como se conseguisse atingir a despersonalização a ponto de por instantes ver a realidade de que faz parte por uma ótica que não antevê o que já queria antecipar por motivos do ego, mas sim na serenidade que permite o movimento próprio das coisas, das pessoas e de si mesmo virem a ser. Este momento, no entanto, é rapidamente seguido pelas inquietações, pelos desejos, arrependimentos e talvez até culpa, pois não pode ser esticado para além do que se dispõe. Somos interpelados pela revelação quando a nossa disponibilidade se entrelaça com os apelos da linguagem, da maneira mais clara, mas simultaneamente obscura por muitas vezes ser incomunicável.

O eclipse transforma o entendimento de significado e significante, pois, depois de a escuridão inicial eliminar a identidade forjada pelo Império, outro olhar pode visualizar uma maneira outra de compreensão da realidade e do humano ou, melhor, da vida humana. Bernard não pode alcançar uma identidade definida, como um objetivo a que se almeja e conquista pela força da linguagem masculina que será agora questionada ainda mais radicalmente dado o fracasso da projeção de possíveis soluções aos problemas orientais, que, no início do romance, Percival parece tão facilmente solucionar — “Ao aplicar os padrões do Ocidente, ao utilizar a linguagem violenta que é a ele natural, o carro puxado pelos bois é endireitado em menos de cinco minutos. O problema Oriental é resolvido”⁸³ (WOOLF, 2015b, p. 79). O eclipse, no entanto, possibilita que o momento surpreendente de atravessamento da morte seja o catalisador de uma nova combinação de palavras, com um novo tom em uma nova sentença. Como a circularidade do próprio ciclo das águas, como o quebrar das ondas, a identificação só pode ser entendida como um devir contínuo que não pode ser sustentado para além do momento, levando a concluir que “esta não é uma única vida; tampouco sei se sou um homem ou uma mulher”⁸⁴ (WOOLF, 2015b, p. 168).

No último interlúdio do romance, a escuridão é plena para todos entre o céu e a terra:

Como se houvesse ondas de escuridão no ar, a escuridão continuava cobrindo casas, morros, árvores, como ondas que banham os lados de um navio naufragado. A escuridão espalhava-se sobre as ruas, como um redemoinho em volta de figuras, engolfando-as; apagando casais abraçados sob o escuro dos olmeiros em plena folhagem de verão. A escuridão rolava suas ondas sobre gramados e sobre a relva enrugada, envolvendo o espinheiro solitário e as cascas de caracol vazias a seus pés. Subindo ainda mais alto, a escuridão soprou sobre as encostas das montanhas, e encontrou os cumes encrespados e tortos onde a neve é depositada para sempre sobre as pedras até mesmo quando os vales têm córregos em curso pleno e folhas amarelas, e garotas sentadas em suas varandas olhando para a neve e protegendo seus rostos com seus leques. Igualmente, a escuridão também as cobriu⁸⁵ (WOOLF, 2015b, p. 141-142).

Das cores efusivas e vibrantes do início do dia, Woolf elege o prateado, o cinza e o preto com que pintar essas últimas cenas do romance. A noite cai e, com ela, a agitação da vida diurna no movimento ativo de corpos empenhados na procura que os impulsiona. A energia dali ainda é emanada quando o repouso vem acalmar os ânimos dos que se recolhem e retraem em si mesmos. O humano e o não humano são ambos englobados pela escuridão na impessoalidade com que ela tudo engolfa em seu devido tempo, e, ao final, resta um único pássaro, em seu canto solitário, cujo sentido pode ser compreendido à luz do esforço contra as forças da noite e da morte em face de um dia intensamente vivido: “[...] e não havia som algum exceto o grito de um pássaro procurando uma árvore ainda mais solitária”⁸⁶ (WOOLF, 2015b, p. 141). Tanto esse pássaro como Bernard parecem cantar uma elegia para as forças de vida que, em última instância, são inevitavelmente abocanhadas pelas forças de morte. Ainda que separados pela linguagem, esse impulso vital parece cadenciar pássaro e humano num mesmo ritmo que Bernard transformará em grito de guerra contra sua inimiga última por saber-se mortal e contra ela desejar prolongar sua vida pela memória.

2.3 Imagens poéticas: potencialidade do dizer poético

Essas diferentes imagens e cenas possibilitam encaminhar uma reflexão acerca da textura dessa linguagem utilizada ou, melhor, das imagens e cenas entendidas como questões pulsantes no romance. Sua importância reside na maneira como realizam possibilidades inúmeras de pensar as paixões humanas no curso da vida que flui no tempo. Esse complexo metafórico permite ultrapassar os limites que a língua normalmente encontra ao tentar, objetiva e univocamente, expressar significados cristalizados na forma de conceitos. Essa comunicação, intencionalmente pragmática, opera mediante o uso de símbolos, que, Gilvan Fogel (2007), afirma esvaziar a densidade dos diferentes níveis em

que a linguagem possibilita pensar. Representar por conceitos seria evocar a coisa ausente e, por isso mesmo, remeter o sentido da literatura para fora dela, já que esta serviria somente de intermediação para pensar uma coisa outra que não o texto literário e seus desdobramentos.

Acredito, no entanto, que o complexo metafórico da água em *The Waves* presentifica, no ciclo da água, as diferentes dimensões em que o agir humano é por ele traduzido ou afetado. As imagens da água, que ajudam a compor cenas que marcam o romance, porque constantemente lembradas e assim reapresentadas, intensificam a experiência do dia após dia que experienciamos monótona e distraidamente, senão por momentos pontuais do ser em que somos afetados, vendo a coisa por ela mesma porque iluminada aos nossos olhos e, portanto, visível pelo afeto ou, melhor, *páthos* que nos toca. Em *The Waves* as imagens escorregam e sobrepõem-se, permitindo que as questões encerradas ali se desdobrem.

Similarmente, Virginia Woolf em seu ensaio “Craftsmanship” (1937) já sinalizava essas diferentes dimensões que as palavras carregam consigo a depender do contexto em que são utilizadas. Se temos, pelo senso comum, a impressão de que as palavras ajudam os usuários de uma comunidade linguística a se comunicarem, Woolf contra-argumenta tal assertiva, insinuando que a verdadeira natureza das palavras reside em seu potencial em abrigar milhares de possibilidades que não uma simples e única afirmativa. Por isso, acrescenta que a civilização de seu tempo já vinha criando, o que vem se intensificando vertiginosamente no século XXI, uma linguagem outra que perfeitamente se adaptasse às exigências feitas, uma linguagem de sinais. Um ótimo exemplo da praticidade dessa linguagem está no Guia Michelin, que classifica hotéis pelo número de estrelas que recebem por suas instalações e serviços. Desse modo, parece que o verdadeiro poder da língua está em situar a comunicação entre o que é dito e tudo que não é dito, permitindo que os vários possíveis sentidos que podem ser depreendidos de um texto num determinado contexto permaneçam parcialmente velados como potência. Ainda nas palavras da autora, faz-se necessária a citação direta pela beleza do texto: “Ao lermos, devemos permitir que os sentidos velados no texto permaneçam velados, sugeridos, não afirmados; fluindo e indo de encontro uns aos outros como juncos no leito de um rio”⁸⁷ (WOOLF, 2009c, p. 36).

Atentando aos três níveis de significados que uma cena pode conter, Roland Barthes em seu ensaio “The Third Meaning” (1970) afirma que, primeiramente, um nível informacional veicula um conteúdo a ser passado, estabelecendo uma comunicação mínima entre imagem e observador. No segundo nível, um simbolismo, seja de natureza referencial, diegética ou histórica, articula noções históricas, culturais, intratextuais e intertextuais entre os elementos que caracterizam uma imagem e seus desdobramentos na construção de significado. Um terceiro significado, no entanto, insinua-se obliquamente, quase imperceptível, pois mais sensível que inteligível, poderíamos dizer, ou melhor ainda: “evidente, errático, obstinado”⁸⁸ (BARTHES, 1993, p. 318).

Em contraste com os níveis da comunicação e da significação, o terceiro nível é o da significância, cuja maior vantagem é fazer uma referência ao campo do significante (e não ao da significação) e conectar-se à semiótica do texto (BARTHES, 1993). Resumidamente, pode-se dizer que o significado simbólico é intencional e é retirado de um léxico de símbolos comum e geral, e procura um leitor que desvende sua significação óbvia, ainda que fechada, se comparada à abertura da mensagem no primeiro nível de comunicação. Já o terceiro significado é obtuso e só pode ser sentido e adivinhado, porque jaz no pressentimento de uma significância oblíqua e fugaz que não jaz na estrutura do texto. “O significado obtuso é um significante sem um significado, daí a dificuldade em nomeá-lo”⁸⁹ (BARTHES, 1993, p. 326). E, assim, a leitura fica suspensa entre a imagem e o sentido que dela se faz, impossibilitando uma definição já que o significado obtuso não representa nada em particular como o faz o significado mais obviamente veiculado no nível simbólico. Desse modo, Barthes explica que “o significado obtuso está fora da linguagem (articulada) enquanto, entretanto, permanece dentro da interlocução”⁹⁰ (BARTHES, 1993, p. 326).

Esse poder de sugestão das palavras na tessitura de cenas entreabre a possibilidade de confronto com o grande mistério ao podermos vislumbrar o extraordinário a partir do ordinário. Olhando com novos olhos, temos a oportunidade de rearticular as palavras de modo que novas maneiras de compreensão se instalem ao pensarmos a verdade e a beleza que se desdobram do texto literário. E acredito que Virginia Woolf conseguiu radicalizar a experiência do ser humano afirmando-se, questionando-se e desdobrando-se no

tempo no romance *The Waves*. Exatamente ao pensar a trajetória de vida nas suas mais diversas dimensões, a escritora reúne pela memória todas as personagens e relaciona-as ao meio de onde vieram e para onde voltam, no ciclo maior dentro do qual podemos perceber movimentos menores, todos eles orquestrados numa unidade que opera o mundo criado pela autora, coadunando vida e obra.

A infância das personagens, lúdica e fragmentada como num sonho rememorado, passa-se em Elvedon, num delírio que parece ecoar os primeiros anos de Virginia Woolf na casa de veraneio da família Stephen. Seu olhar ficaria para sempre delimitado por instantes cujo impacto lhe causaram a impressão que seria revisitada em diversas obras no decorrer de sua carreira. Em “A Skecth of the Past”, a autora declara:

Se a vida tem alguma base sobre a qual se fundamenta, se ela é um recipiente que alguém enche e enche – então, meu recipiente, sem dúvida alguma, se fundamenta nesta memória. É de estar deitada, entre o sono e a vigília, na cama no quarto das crianças em St. Ives. É de ouvir as ondas quebrarem um, dois, um, dois, espirrando um jato d’água sobre a praia; e depois quebrando um, dois, um, dois, por trás do amarelo das persianas. É de ouvir a persiana arrastar sua corrente pelo chão enquanto o vento soprava. É de estar deitada e ouvir esse esguicho e ver essa luz, e sentir ser praticamente impossível que eu estivesse ali; é de sentir o êxtase mais puro que posso conceber²¹. (WOOLF, 1985, p. 64-65).

A memória de um momento longínquo da infância em St. Ives dá o tom de luz e energia emanadas de cores e ritmos do local à beira-mar onde o quarto das crianças se encontra. A luz de um amarelo pálido descerra o dia claro e ensolarado por trás das persianas. A energia ritmada pelas ondas, previsíveis a ponto de se tornarem sonolentas, irradia a sensação de vigília levemente adormecida, embaçando essa lembrança e relegando-a aos mistérios de uma dimensão entre o sonho e a realidade. Incrível pensar que um momento aparentemente tão distante e desconexo possa integrar as primeiras páginas das memórias da autora e ser descrito com precisão e firmeza ao ser declarado momento que serviria de fundamento para a apreensão do todo que até então havia sido uma vida. Apenas dissimuladamente remota, essa passagem revela a proximidade da intimidade marcada pela origem, pelo originário.

O originário não remete somente ao passado, ao início de uma vida. O originário, na verdade, tem um começo determinado, mas não está restrito a ele, pois revela-se e traduz-se também nos momentos presentes em que algo simplesmente é o que cabe somente a ele ser. Sua natureza circular é o eterno retorno de tudo que, lançado no ser, está sempre a caminho, em travessia de vida

cujas finalidades são a fidelidade ao que lhe compete na dinâmica do movimento de vir a ser. “Originário fala de um modo de ser que está sempre voltando a ser isto que é, ou seja, originário fala de um modo de ser que é ser ou estar sempre a originar-se – gerar-se, auto-gerar-se” (FOGEL, 2009, p. 34).

Se Virginia Woolf afirma ser esta uma de suas primeiras memórias, ainda muito jovem, devemos necessariamente entender sua relevância e procurar desenvolver a extensão de possíveis consequências no seu trabalho. É precisamente por causa de um leve amarelo das persianas ou, melhor, “uma faixa de um amarelo pálido”²² (WOOLF, 2015b, p. 4), como diz Susan ao ver o nascer do sol, e do ritmado quebrar das ondas, ou, ainda, “o murmúrio das ondas no ar”²³ (WOOLF, 2015b, p. 9), como alerta Bernard, que se faz essencial a escuta atenta das questões originárias trazidas pelas imagens do romance. O sentido de tais imagens perdura no bater do coração apaixonado ao reconhecer o grande momento basilar porque presente em todos os outros instantes de vida, porque parte do todo de uma vida que se faz obra, deixando operar mundo, manifestado na unidade representativa da duração do tempo pela memória.

Vale ressaltar que as lembranças, enquanto resquícios de um passado atualizado porque reinterpretado pela ótica presente, podem obnubilar seu potencial transformador, se compreendidas à luz de uma mera representação cujo produto se consumaria em uma finalidade, um estágio último atravessado pela esperança utilitária de conhecer-se a si mesmo como sujeito portador de uma identidade definida. Como desdobramento daquele que rememora, a lembrança atualiza-se no vigor da memória, apontando para sua própria limitação, seu recorte representacional e, por isso, simbólico do todo de que faz parte. As lembranças, sempre de forma ensaística, devem, em última instância, redimensionar o silêncio sugerido pelo apelo de algo maior, algo embrionário, na comunhão das restrições que o inominável manifesta sem permitir a clara denominação, sem permitir o uso de uma palavra que conforme e confirme presença em face da existência humana.

Essas primeiras lembranças parecem apontar para um afeto anterior, ainda na infância, cujas repercussões na fase adulta são de valor e peso inestimáveis para o olhar e a consolidação da imagem que o sujeito tem de si. Perdendo-se nelas, a autora parece recriar um mundo cuja inspiração retoma esse ritmo e esse movimento primitivos porque primeiros, como se ainda gestados pelo útero quente e úmido, a casa primeira, monótona e confiável, a infância

sustentada pela rede primária⁹⁴ tecida pelo círculo familiar. Pela memória, seleciona e reconfigura, pelo instante presente, a maneira como o passado pressiona e impressiona a escritora, que, perseguida por imagens, cenas, sons e ritmos basilares para sua experiência de mundo, engendra uma poética sugestivamente recolhida nos recessos do entre dizer e não dizer ou, melhor, no potencial resguardado pelo silêncio das entrelinhas do seu texto.

Dialogando com o ensaio “... poeticamente o homem habita...” (1951), de Martin Heidegger, podemos pensar a relevância da imagem poética quando entendida como imaginação ou, melhor, “imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas” (HEIDEGGER, 2010, p. 177). A imaginação permite ver o estranho no familiar, mesclando a clareza daquilo que, conhecendo, podemos reconhecer e a obscuridade daquilo que, insinuando-se, podemos intuir como possibilidade ofertada pela linguagem. “O dizer poético das imagens reúne integrando a clareza e ressonância dos muitos aparecimentos celestes numa unidade com a obscuridade e a silenciosidade do estranho” (HEIDEGGER, 2010, p. 177).

As imagens deixam entrever alguma coisa. Elas dizem o nomeável, marcando, pela memória, o sentimento ocasionado pelo evento representado. A marca dessas imagens passa a integrar o conjunto de momentos disponíveis à rememoração das partes de um todo que compõem uma vida, por terem sido incorporadas e, assim, representarem o todo que um indivíduo é. Por outro lado, o inominável é sugerido no vigor de realização representativa do que a língua não consegue acessar, silenciando e, paradoxalmente, potencializando as possibilidades ofertadas pela linguagem. Estranhamos a familiaridade de algo que ainda não conhecemos, mas cujo eco ressoa nos labirintos do espírito por acordar o que estava adormecido, e cuja existência não podíamos sequer imaginar. Imaginamos o inominável com base em nomes, e, assim, fabricamos a textura de uma realidade visualizável e passível somente de reconhecimento intuitivo nos instantes em que abraçamos o que Gaston Bachelard (2009) alinha de “devaneio poético”.

Acometidos pelo devaneio poético, poetas e demais artistas comungam de uma sensibilidade exercitada ao longo de anos, operando diferentes mundos em suas obras e, conseqüentemente, atingindo um amplo público por conseguir

ressoar os desdobramentos da realidade maior, que todos compartilhamos. Bachelard assinala “que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 2009, p. 15). A tangibilidade do diálogo entre as vozes que soam numa obra literária e a do leitor provoca e convoca um encontro com a alteridade do outro e a que jaz em nós mesmos. A poética do texto promove uma abertura que “dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não eu meu” (BACHELARD, 2009, p. 13). Encantamo-nos com os recessos do espírito do poeta por também já repercutirem no nosso numa relação especular que adentra os labirintos do (in)consciente de um sujeito pensante, sendo a leitura a experiência necessária para ativar esse maravilhamento adormecido e entorpecido em nossas rotinas dessensibilizadas.

A mão humana trabalha a tensão gerada entre aquilo que livremente é ofertado e aquilo que nega revelar-se por completo. A imaginação exaltada pode vir a desequilibrar o processo de escritura, torcendo duramente a língua que não quer ceder, tentando agarrar aquilo que o fenômeno revela ser indizível. A vontade de um sujeito que pretende esgarçar e forçar as fronteiras do indizível acaba revelando por demasiado a sede de um ego inflado, e a escrita passa a traduzir somente o reflexo de uma figura engrandecida pela sua própria linguagem superlativa. As imagens se recusam a fluir o ritmo natural que convida leitores a partilhar do devaneio poético das obras, que permitem a linguagem manifestar-se. Diferentemente, o escritor tomado pelo devaneio pode reconfigurar suas memórias e impressões de modo que elas também nos sejam significativas. Ao lermos a obra de Woolf, naturalmente percebemos as conexões que podem ser feitas com sua vida, seja por suas memórias, seja por seus diários ou por suas biografias, revelando sua tendência à reflexão sobre seu passado desdobrado em presente, o que possibilita a seus leitores diretamente relacionarmos seu movimento ao nosso ao também avaliarmos nossa trajetória.

Em meio ao enredo de *The Waves*, Percival destaca-se como a sétima personagem central ao romance, cuja presença é marcada pelo silêncio de uma certa ausência, podendo ser entendido, assim, com uma imagem-questão. Isso porque sua voz nunca chega a ressoar no texto, vigorando como força imperial no corpo de um jovem herói cujo falecimento a metamorfoseia na potência daquilo que jamais chegou a totalmente incorporar e conquistar, sendo relegado

ao plano sempre presente de uma figura espectral sobre a qual as personagens falam e que usam como medida para sua própria vida. Tanto em vida como em memória, sua ubiquidade conecta a todos em especial nas cenas dos jantares, onde a alteridade encerrada em cada corpo transborda no corpo do outro e diferentes perspectivas se desdobram uma na outra no modo como Percival por elas é lido e relido. Essa influência espectral dá-se de maneira liminar, pois coaduna todas as frustrações, as potencialidades, a magnanimidade, a banalidade, tanto em vida como em morte, que nele são projetadas, revelando o tom que a própria autora, em seus diários, havia imaginado como uma elegia, um canto fúnebre da morte prematura e auspiciosa de Percival na Índia quando cai de seu cavalo.

Em “*Britannia Rules The Waves*” (2004), Jane Marcus realiza um importante trabalho de resgate de uma possível leitura mais material e política da obra, algo que por muito tempo havia sido desconsiderado, relegando o romance a discussões acerca da técnica e do experimentalismo com gêneros literários, o que, de fato, mostra como a forma é inegavelmente uma questão central no texto woolfiano. Marcus relê Percival como uma personagem modelada em J. K. Stephen, primo de Virginia Woolf, que era o protótipo do “bardo de Eton e da juventude, poeta misógino e parodista”²⁵ (MARCUS, 2004, p. 72). Assim como Percival, ele também sofre uma morte prematura, aos 33 anos, ao cair de seu cavalo, o que, transformado em uma mitologia na família Stephen, originou a cena trágica, central e culturalmente unificadora em *The Waves*.

Segundo Jane Marcus (2004), Percival reúne as qualidades do herói imperial, cuja história é transformada em mito que reescreve o neocolonialismo como uma versão imperialista de uma “história de meninos”²⁶, que trata das aventuras do amor fraterno, uma adoração homoerótica do herói forte, silencioso e violento, conquistando o deserto sozinho. Ela acrescenta que todas as personagens do romance participam desse drama, em que Percival cavalga contra o inimigo, e todas ganham uma identidade nacional porque transformam o herói em mito. E é exatamente na relação entre Bernard e Percival que Marcus (2004) vê as origens de um sentimento comum a ser literariamente desenvolvido, que chora e lamenta a morte de um símbolo nacional de ordem, retratando às origens do fascismo. Bernard foi inspirado em Desmond MacCarthy, que, assim como Bernard potencializa as qualidades de Percival ao redimensionar e recriar sua vida pela escrita, também havia se referido a J. K. Stephen como alguém que era

extremamente masculino, em seu amor às leis e ao argumento abstrato (MARCUS, 2004). A proeza de Stephen chega a ser referenciada por MacCarthy como uma loucura na figura de um homem que, sem chapéu e desleixadamente, abria caminhos pelos campos de jogos (MARCUS, 2004).

Essas passagens referentes às memórias de J. K. Stephen, que MacCarthy escreve em *Portraits* (1931), em muitos sentidos parecem coincidir com diversos momentos em que Bernard se refere a Percival, como na seguinte passagem ao final do romance:

Percival, sentado, olhava fixamente para frente naquele dia na capela. Ele também tinha um jeito de tocar a nuca com a mão. Seus movimentos eram sempre notáveis. Todos nós tocávamos a nuca com nossas mãos sem sucesso. Ele tinha o tipo de beleza que se defende de qualquer carícia⁹⁷. (WOOLF, 2015b, p. 145-146).

Sua beleza é vista à distância, e seus atos são imitados pelos colegas, pois Percival era claramente idolatrado pelos outros rapazes com quem estudava. Bernard continua:

Como ele não era nem um pouco precoce, lia, sem nenhum comentário, o que quer que fosse escrito para nossa edificação, e acreditava, com aquela equanimidade (palavras latinas vêm naturalmente) que o preservaria de tantas maldades e humilhações, que as maria-chiquinhas loiras e as bochechas rosadas de Lucy eram o auge da beleza feminina. Assim preservado, mais tarde seu gosto seria extremamente refinado⁹⁸. (WOOLF, 2015b, p. 146).

Herdeiro direto da cultura romana, Percival é descrito com palavras originadas do latim, porém a atitude do próprio Bernard aqui parece menos laudatória e começa a esboçar um leve riso irônico também ao humanizar esse herói, lembrando que seu companheiro não era dado ao pensamento crítico e seu gosto estava longe de ser dos mais refinados.

A essa descrição inicial, Bernard introduz uma música ao fundo de sua história que pudesse dar o tom de um herói do Império:

Pela janela deveria surgir uma canção de caça de uma vida rápida que não é apreendida – um som que ressoe pelas colinas e morra. O que é surpreendente, o que é inesperado, o que não podemos compreender, o que faz da simetria puro disparate – de repente, isso tudo vem à minha mente ao pensar nele⁹⁹. (WOOLF, 2015b, p. 146).

Essa canção de caça, contudo, aos poucos morre com qualquer sentido que pudesse ser atribuído à sua existência, pois a grave interrupção à vida de Percival também imprime um rompimento ao hino de um herói nacional, cujo fio condutor também quebra o fluir dessa elegia a Percival — o que põe em questão a sugestão de que o romance deveria todo ser lido como uma paródia que

debochasse do Império e de suas instituições. Bernard acrescenta: “O pequeno aparato de observação está solto. Pilares caem; o doutor evanesce; alguma exaltação repentina me toma”¹⁰⁰ (WOOLF, 2015b, p. 146). A dor da perda abre uma fenda temporal na narrativa construída pela memória, que a tudo coaduna no vazio em direção ao qual parece sucumbir toda vida pulsante que celebrava. Ou, nas palavras de Bernard:

Ele foi jogado, cavalgando numa corrida, e quando eu vinha pela Shaftesbury Avenue hoje à noite, aqueles rostos insignificantes e mal formulados que surgem das portas do metrô, e muitos indianos obscuros, e pessoas doentes morrendo de fome, e cães açoitados e crianças chorosas – a todas essas algo parecia faltar. Ele teria feito justiça. Ele teria protegido. E lá pelos quarenta anos de idade, ele teria chocado as autoridades. Nunca me ocorreu uma canção de ninar capaz de fazê-lo adormecer¹⁰¹. (WOOLF, 2015b, p. 146).

Dois momentos correm em paralelo e atingem Bernard ao sair do metrô em Londres. O momento imediato na cidade por onde caminha é povoado pelas faces urbanas que apressadamente se dirigem a seu destino, mas também em meio a elas podem ser avistados indianos obscuros, pessoas morrendo, doentes e com fome, mulheres traídas, além de cachorros açoitados e crianças chorando, todas essas imagens contribuindo para a visualização de um inferno terreno. Apesar de muito bem delineadas, a todas essas figuras parece faltar algo. Tendo sido privadas do trabalho que Percival desempenharia na Índia, Bernard conclui que a elas faltou justiça e proteção. Essa passagem torna-se talvez nebulosa quando podemos perceber o racismo presente na representação do Oriente pela fala preconceituosa de um homem branco, cuja extensão de suas explorações era a Itália, e a certeza de que Percival teria chocado as autoridades aos 40 anos de idade. Essa dúvida possibilita sensibilização e questionamentos futuros que nunca chegam a se concretizar e que talvez mais claramente reflitam as impressões de Bernard sobre essas questões do que a posição que Percival poderia vir a tomar.

Esse espaço entre um e outro, entre os anseios de Bernard e o potencial de imaginação e narratividade da vida de Percival, entreabre diferentes dimensões de interpretação da maneira como a personagem é apresentada aos leitores. Ainda que a leitura de Jane Marcus seja muito interessante aos estudos woolfianos porque detalha o teor material da obra no campo da biopolítica, referenciando até mesmo os diferentes papéis que as mulheres brancas prestam como seres sociais sexualizados, ela não trabalha com os potenciais que podem ser suscitados pela escrita, sendo Bernard o escritor do resumo final do romance,

e pela leitura que as outras personagens fazem de Percival. Essa personagem silenciosa assume uma tangibilidade quase que espectral, rondando cenas importantes tanto em vida como na morte relatada e, posteriormente, rememorada.

Ainda em vida, Percival era percebido como um elo por seus amigos; por isso, talvez fosse melhor tornarmos nossa atenção para as próprias frases usadas para a ele se referirem. Neville, cuja atração por Percival pode-se dizer de natureza homoerótica, observa: “Mas olhe – ele toca sua nuca com a mão. Por tais gestos as pessoas se apaixonam por uma vida inteira”¹⁰² (WOOLF, 2015b, p. 20). Louis, o estrangeiro sempre à margem, admite: “Olhe para nós, seguindo-o, seus servos fiéis, a serem atingidos como ovelhas, pois ele certamente tentará um empreendimento desesperado e morrerá em batalha”¹⁰³ (WOOLF, 2015b, p. 21). Jinny, abrindo mão de suas tentativas de sedução das figuras masculinas, muito sensivelmente percebe:

Preservemos por um momento, [...] amor, ódio, qualquer maneira pela qual alcunhemos, esse globo cujas paredes são feitas de Percival, de juventude e beleza, e de algo que jaz na profundidade de nós mesmos, de modo que talvez jamais consigamos viver esse momento a partir de um homem novamente¹⁰⁴. (WOOLF, 2015b, p. 84-85).

Já em morte, a perda de Percival é sentida por Rhoda, que lhe faz uma oferenda com suas violetas ao mar, elemento para onde ela retornará: “Na onda que quebra violentamente na costa, na onda que leva sua espuma branca aos mais longínquos cantos da Terra, eu jogo minhas violetas, minha oferenda a Percival”¹⁰⁵ (WOOLF, 2015b, p. 96). Susan brevemente lembra a morte de Percival, ao refletir sobre sua vida, dedicada à maternidade e à confiabilidade de sua rotina no campo: “Às vezes penso sobre Percival, que me amou. Ele cavalgava e caiu na Índia”¹⁰⁶ (WOOLF, 2015b, p. 114).

Essas diferentes perspectivas parecem escrever e reescrever o corpo do outro, criando um corpo-texto, que se configura como um desdobramento originado no processo de criação. O termo corpo-texto é proposto por Maria Conceição Monteiro em seu livro *O corpo mecânico feminino – uma poética do transumano* (2016) e configura-se como um desdobramento do outro que o cria como receptáculo de seus próprios desejos, mais especificamente do corpo mecânico feminino concebido pela vontade masculina no transumanismo literário e cinematográfico. A técnica implementada para a fabricação desses corpos possibilita o que Monteiro (2016) alcunha de imaginação técnica na literatura ou, melhor, a utilização dos avanços tecnológicos como motivação para a

imaginação adentrar o domínio da criação de vidas e outras realidades pela ciência e levantar questões concernentes aos limites éticos para o uso da técnica e pensar as fronteiras entre o humano e o inumano.

Ainda que *The Waves* esteja inserido num outro momento da produção literária inglesa e mais claramente tenha sido influenciado pela poética romântica do que pela ficção gótica, Percival pode ser lido como um corpo-texto que está aberto a inscrições pela linguagem. Mais especificamente, as técnicas narrativas empregadas por Woolf permitem ao leitor acesso direto às impressões, e às impressões somente, das seis personagens principais sem a intermediação de uma narradora, utilizando citações diretas e o verbo declarativo *say* nas construções *he said, she said*. Esses diferentes discursos são montados e remontados por recortes de instâncias pontuais que tenham causado tamanha impressão nas personagens que, naquele momento, entram no compêndio que é escrito sobre Percival, ele mesmo virando objeto cuja identidade é constantemente construída e desconstruída em vida e lembrada após sua morte.

Já em seu conto “The Lady in the Looking-Glass” (1929), Woolf já trabalhava os limites encontrados ao tentar conhecer e delinear o outro pela linguagem quando tenta descrever a personagem Isabella Tyson.

A narradora, ao aproximar-se dela, percebe que a personagem tanto mais se retrai em seus mistérios, o que a leva, desse modo, a utilizar-se de outros métodos que não uma descrição objetiva e única que pudesse retratá-la com a qualidade absoluta e imortal que o espelho conferia: “Se ela escondia tanto e sabia tanto, dever-se-ia conseguir abri-la com a primeira ferramenta ao alcance – a imaginação”¹⁰⁷ (WOOLF, 2008c, p. 66). A imaginação prestando esse uso, Isabella passa a ser interpretada e sua personalidade adivinhada pela vivacidade que os objetos de sua casa conferiam, os quais, quase que animados, ajudavam a contar as diferentes histórias que compõem o todo de uma vida. A casa gradativamente é apresentada pela mutabilidade e a maleabilidade que às coisas eram conferidas pela imaginação da narradora em oposição ao jardim, do lado de fora, que é retratado como um ambiente estático por ser visualizado somente pelo intermédio de um longo espelho no corredor, o qual parecia estagnar a movimentação e o ritmo pulsados no interior da casa e, por fim, o relegava ao plano da imortalidade. O interior da sala de estar era análogo às vivências por que a personagem já tinha passado em suas viagens, colecionando artigos importados, e seus jantares, cujos desdobramentos seriam comunicados pelas

cartas trocadas, e, portanto, refletia o espaço mental que era a vida de Isabella. Sua personalidade aos poucos é construída e desconstruída à medida que se aproxima do espelho e adentra o aposento, possibilitando, assim, à narradora e aos seus leitores questionar a validade e a vulgaridade reducionista que seria tentar estabilizar e aprisionar essas diferentes dobras que o movimento em seu devir proporciona quando tentamos conhecer e apresentar uma personagem.

A imaginação potencializa na literatura as possibilidades de construção e desconstrução de corpos que se inscrevem na história como texto, e revela a atração exercida nas personagens, as quais parecem ser puxadas pela força centrípeta que, em *The Waves*, o silêncio de Percival ocasiona, convocando todas a algum tipo de resposta. Nas cenas do jantar de despedida de Percival prestes a embarcar para a Índia, o que fica palpável é que todas as personagens são por ele reunidas, pelo amor que por ele sentem de uma forma ou de outra, como Bernard muito bem expressa na seguinte passagem:

“Mas aqui e agora estamos juntos”, disse Bernard. “Viemos aqui a esse tempo e lugar específicos. Fomos atraídos a essa comunhão por alguma emoção profunda e comum. Deveríamos, por conveniência, chamá-la de ‘amor’? Deveríamos dizer ‘amor a Percival’ porque Percival está indo para a Índia”¹⁰⁸? (WOOLF, 2015b, p. 74).

O que essa atração erótica permite entrever na obra é a reunião de fluxos que o afeto e o intelecto possibilitam desembocar na criação, pela imaginação, dessa sétima personagem. Esse corpo-texto no romance potencializa as sinuosidades das falas das seis personagens principais, fazendo nelas vigorar o silêncio¹⁰⁹ advindo da impossibilidade de totalmente conhecer o outro; o silêncio proveniente da morte prematura de um amigo querido; e, em especial, o silêncio imanente aos recessos da linguagem na medida em que às palavras os sentidos possíveis escapam, não podendo ser totalmente capturados porque continuamente abertos a possibilidades de questionamento e suplementação textual. Pela fala, as personagens principais são impelidas a narrar, descrever, avaliar, amar e criticar nas diferentes leituras que fazem desse corpo sobre o qual diversas inscrições nunca podem, de fato, dar conta do todo misterioso que Percival é por retrair-se em si mesmo e somente gestualizar, agir e ser pela fala do outro.

2.4 Forma e sentido no romance

A qualidade de uma forma maleável, podendo se dar de inúmeras maneiras, toma uma significância porque repetidamente pode ser avistada em obras de arte

das mais diversas. Em seu livro *Art* (1914), Clive Bell, cunhado de Virginia Woolf e também integrante do grupo de Bloomsbury, elabora o conceito de *significant form*, que veio a traduzir a filosofia por trás do método empregado pelos pintores pós-impressionistas, cujas obras ele e Roger Fry haviam reunido para a exposição de 1910 intitulada *Manet and the Post-Impressionists*. Em seu ensaio intitulado “The Artistic Problem” (1919), Bell retoma as questões da *significant form* e da emoção estética novamente. Nas mais diversas obras de arte, ele afirma que as linhas e as cores são combinadas de tal modo que certas formas e relações de formas estimulam nossas emoções estéticas. Essas relações e combinações de linhas e cores, essas formas que proporcionam emoções estéticas são o que ele chama de *significant form*, isto é, uma qualidade comum a todas as obras de artes plásticas, sem a qual uma obra de arte não pode operar (BELL, 1993).

Ainda que Bell ancore seu conceito nos seus estudos das artes plásticas, suas ideias tiveram influência dentro do grupo de Bloomsbury, passando das formas das artes plásticas para também as das obras literárias, fundamentando imagens persistentes cuja significância opera e conecta as partes ao todo da obra. O que está sendo questionado em grande parte no ensaio de Bell é a representação artística. O crítico discorre sobre a criação da obra, levando em consideração momentos que considera cruciais para a composição da forma. Primeiramente, o artista é tomado por um estado agudo e de agitação solidária, suscitado por uma árvore, um ônibus, o grito de apitos, o canto dos pássaros, o cheiro de porco assado, um gesto, um olhar, qualquer evento trivial que provoque a crise, inflando nele um desejo de expressar-se ou, melhor, de criar uma forma que faça justiça ao sentimento, que comemore o momento de êxtase (BELL, 1993). O problema artístico reside no empenho de criação da combinação de uma forma cuja significância seja depreendida por expressar a experiência emotiva pela qual o artista é sensibilizado (BELL, 1993). Ele acrescenta que, com a crise da representação, o romance “proporciona para a maioria dos escritores um problema insatisfatório, porque insuficientemente rigoroso”¹¹⁰ (BELL, 1993, p. 105). O entrave está em dar forma à experiência de modo a criticar uma mera preocupação com uma representação fidedigna das práticas e das instituições sociais. No caso da literatura, isso significa dar forma às novas e possíveis combinações que a língua oferece, ou, ainda, nas palavras de Woolf, o romancista deve se perguntar: “Como poderíamos combinar as palavras velhas em novas

ordenações para que elas sobrevivam, para que criem beleza, para que digam a verdade”¹¹¹? (WOOLF, 2009c, p. 89).

Também integrante do grupo de Bloomsbury, Desmond MacCarthy escreveu o ensaio intitulado “The Post-Impressionists” (1910), em que traça as fronteiras de diálogo entre os pintores impressionistas e os pós-impressionistas. MacCarthy (1993) aponta que aquilo que tanto os impressionistas como os pós-impressionistas têm em comum é a resolução de cada artista a expressar seu próprio temperamento e nunca permitir que ideias contemporâneas ditem o que é belo, significativo e o que vale a pena ser pintado. Os pós-impressionistas, no entanto, conseguem ir além do estudo de luz e cores, investigando as emoções que os objetos evocam por si mesmos, enquanto que os impressionistas, desse modo, ainda estão presos à representação, pois a cintilação da profusão de luz e cores em suas telas ainda tem por fundamento a *mimeses*, que, fundamentalmente, busca representar os elementos da natureza, ainda que isso implique a constatação de que algumas características sejam mais enfatizadas que outras. Uma árvore representada pela luz, pelo brilho e pela cor ainda é uma tentativa de objetivamente representar a árvore em si mesma, e não de apresentar as relações humanas com a árvore. Assim sendo, o pós-impressionismo caracteriza-se por ser uma escola que permite mais criatividade e autoexpressão do artista, o que possibilita uma melhor compreensão da crítica aos impressionistas, considerados por demais naturalistas.

Ao tentar ilustrar seu ponto, MacCarthy (1993) interpreta o processo criativo de Van Gogh como uma aceitação geral da aparência da natureza. Entretanto, anterior a toda cena e a todo objeto, está, primeiramente, a procura pela qualidade que originalmente aguçou sua curiosidade. E é exatamente isso que ele está determinado a traduzir a qualquer custo. Essa expressividade original, em oposição à representação, é apresentada pela síntese do design, o artista estando preparado para conscientemente subordinar seu poder de representação o mais plausivelmente possível. Suas telas entreabrem os recessos do belo por convidarem ao pensamento na medida em que insinuam aquilo que atrai e encanta o olhar, que percebe, mas não consegue traduzir em palavras o que registra e assimila.

Assim, surge a propriedade de um novo modo de compreensão da realidade, não mais representada, mas sim apresentada porque, imaginada e criada, opera possibilidades de mundos onde habitar.

A influência dos artistas pós-impressionistas pode ser apreendida em *The Waves* pela maneira como o movimento da narrativa apresenta a linguagem na qualidade de síntese dos movimentos, fluxos e repousos dos ciclos da vida por meio de imagens e cenas. Essas imagens e cenas parecem evocar um tom e um ritmo, deixando a impressão de vidas que poeticamente são levadas e se deixam levar pelos espaços e lacunas em que o próprio movimento da vida só pode ser brechado pelos baques, cortes e feridas da morte, intermitentemente esperados e cumpridos. Em seus diários, Woolf comenta sobre o processo de escrita do romance, que originariamente tinha em mente chamar de *The Moths*:

Bem, tudo isso é obviamente a vida “real”; e o nada vem somente na ausência disso. Com certeza já provei isso na última meia hora. Tudo se torna verde e vivo em mim quando começo a pensar sobre *The Moths*. Também penso que estamos mais bem preparados para adentrar o outro —¹¹² (WOOLF, 1982, p. 141, grifo da autora).

Adentrar o outro requer viver nos interstícios entre realidade e ficção, verdade e falsidade, vida e morte de tal modo que essas instâncias se misturem a ponto de não mais poderem ser dissociadas porque entranhadas na outridade de onde nascem e para onde voltam — identidade desembocando em alteridade passa a ser a máxima da obra em questão.

Assim sendo, o artifício da forma, que tanto preocupa a artífice, está em atribuir a cada personagem a densidade que cada identidade comporta quando logo em seguida tem suas crenças, opiniões, sentimentos e sensações reavaliados sob novas perspectivas à maneira de recorte e colagem de cores e brilhos, luzes e sombras que encerrem a multiplicidade uma que o todo de um mosaico compõe: “Como terminar, senão com uma discussão tremenda em que cada vida tenha uma voz – um mosaico – não sei ao certo”¹¹³ (WOOLF, 1982, p. 153). Woolf aos poucos, em seus diários, parece desenhar a forma do romance, combinando e recombinao momentos e impressões múltiplas de experiências de si e dos outros, lendo e relendo autores canônicos da literatura inglesa, escrevendo ensaios curtos e resenhas, ouvindo Beethoven, fazendo o próprio movimento da obra insinuar-se como uma ideia recorrente. Essa ideia é arduamente trabalhada e canetada nas fases de revisão dos manuscritos para, enfim, operar um mundo cuja integralidade e senso de realidade supera a mera tentativa de capturar o cotidiano de personagens, manipuladas com a intenção de recriar a realidade em menor escala, o que depreciaria o complexo processo de imaginação, criação e leitura do romance. Ela escreve ainda em seu diário que:

[...] o que me interessa no último estágio era a liberdade e a audácia com que minha imaginação pegou, usou e descartou todas as imagens, todos os símbolos que eu havia preparado. Estou certa de que esta é a maneira correta de usá-los – não em conjuntos, como eu tinha tentado primeiramente, coerentemente, mas simplesmente como imagens, nunca completamente desvendadas, somente sugeridas. Portanto, espero ter preservado o som do mar e dos pássaros, do amanhecer e do jardim, inconscientemente presentes, trabalhando sob a superfície¹¹⁴. (WOOLF, 1982, p. 165).

Essa preocupação com a forma já vinha sendo desenvolvida em vários de seus escritos, e, em seu ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, mais claramente podemos apreciar as considerações que Woolf vinha fazendo acerca da tradição e da maneira como seus contemporâneos nela poderiam interferir. Publicado posteriormente na revista *The Criterion*, de T. S. Eliot em julho de 1924, sob o título “Character in Fiction”, o ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” foi aprimorado com base em uma palestra dada para a Cambridge Heretics Society como uma resposta ao canônico ensaio de T. S. Eliot “Tradition and the Individual Talent”.

Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” são traçadas algumas das distinções mais marcantes da descrição de personagens na ficção dos escritores vitorianos, eduardianos e georgianos. Para os vitorianos, os detalhes com que as personagens eram descritas deveriam ser de tal modo minuciosos que o conjunto desse vida a todos os tipos sociais em suas idiossincrasias, mostrando que eram capazes de amar, zombar, caçar, casar, seja nas cortes, seja nos chalés ou em barracos. Tal maestria alcançada, no entanto, parecia ter desmotivado os eduardianos a também perseguir o detalhismo da geração anterior, que talvez a eles parecesse forçado, e, assim, eles imbuem-se da tarefa de reformismo por entenderem que os valores cristãos estavam sob ameaça na sociedade corrupta da virada do século. Os escritores georgianos, nesse cenário, deviam empenhar-se da busca por uma forma que melhor conservasse as peculiaridades do hábito e as colocasse em conversa com a grandiosidade de ideias, dando oportunidade para que as relações pudessem suscitar os conflitos humanos pelos quais suas personagens deviam passar.

Esse ensaio tem muitas de suas questões retomadas sob o título de “Character in Fiction”. Ali pode ser encontrada a famosa assertiva de Woolf: “[...] em ou por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou”¹¹⁵ (WOOLF, 2009c, p. 38). Isso significa que “todas as relações humanas haviam mudado – aquelas entre patrões e empregados, maridos e mulheres, pais e filhos. E, quando as relações humanas mudam, simultaneamente há uma mudança na religião, na

conduta, na política e na literatura”¹¹⁶ (WOOLF, 2009c, p. 38). A grande mudança anunciada, e apresentada nas telas dos pintores pós-impressionistas na exposição *Manet and the Post-Impressionists*, passa a ser enunciada quando entendida a crise da representação e os problemas daí advindos, pois o que a ficção georgiana questionava eram as condições de possibilidade para representar para além das relações interpessoais, e suas repercussões intrapessoais e morais com a falência dos grandes sistemas religiosos, rearticulando complicações existenciais que possibilitassem uma nova maneira de compreender o caráter humano.

Virginia Woolf mais uma vez busca, com a personagem Mrs. Brown, articular uma estética feminista cujos objetivos de ganhos materiais revelam as mudanças que já vinham ocorrendo e as outras tantas por que insistentemente batalhava em seus escritos. Assim, a autora descreve a nova maneira com que a cozinheira é representada na literatura vitoriana e como a transição é efetivada para a georgiana de modo que a personagem seja agora apresentada aos leitores dentro do mundo arquitetado pelo escritor modernista:

Na vida, pode-se ver a mudança, se eu puder usar uma ilustração doméstica, na personagem da cozinheira. A cozinheira vitoriana vivia como um leviatã nas profundezas, formidável, silenciosa, obscura, inescrutável; a cozinheira georgiana é uma criatura de raios solares e ar fresco; entrando e saindo da sala de estar, agora pegando o *Daily Herald* emprestado, agora pedindo conselhos sobre um chapéu¹¹⁷. (WOOLF, 2009c, p. 38, grifo da autora).

Comparada ao leviatã bíblico, a cozinheira vitoriana permanece inacessível nos confins da casa, estando tão remota quanto a imaginação pode criar monstros horríveis porque impenetráveis e, assim, engrandecidos pelos temores psicológicos de uma sociedade cujas neuroses foram tão bem analisadas ao final do século XIX e início do XX por Sigmund Freud. A cozinheira georgiana, por outro lado, pode sair dos recessos da casa para circular por entre transeuntes no mundo dos vivos e não só respirar um ar mais puro, mas também se informar sobre os acontecimentos destacados no *Daily Herald*, pois a leitura que pratica expande-se agora para além dos romances dramatizados nos folhetins. Por fim, a cozinheira torna-se um emblema da estética woolfiana, figurando ao lado de diversas outras personagens femininas, por sintetizar questões materiais e poéticas simultaneamente, revelando a nova ordem que a sociedade da época já reclamava e também demandando a atenção à apresentação do caráter complexo de todo e qualquer personagem que escritores pudessem vir a criar.

A grande questão da forma a ser criada é discutida no ensaio “Poetry, Fiction and the Future” (1927), em que Virginia Woolf prevê uma nova escrita, uma “prosa que tem muitas das características da poesia. Ela terá um pouco da exaltação da poesia, mas muito da trivialidade da prosa. Será dramática, mas não será exatamente uma peça. Será lida, mas não atuada”¹¹⁸ (WOOLF, 2009c, p. 81) — uma prosa lírica necessária aos tempos modernos. Suas cenas deverão convergir no palco onde personagens agem e refletem sobre sua posição no mundo sem, no entanto, excessivamente registrar detalhes, mas somente dando indícios de uma silhueta que possibilite ao leitor compreender a relação de uma mente para com a história das ideias, grandes e pequenas, como Woolf elenca ao final do ensaio: “[...] rosas e rouxinóis, o alvorecer, o pôr do sol, a vida, a morte e o destino”¹¹⁹ (WOOLF, 2009c, p. 80). O romance guiar-se-á pelos caminhos do dizer poético, aprofundando-se nos questionamentos existenciais das personagens, não se limitando, assim, ao escopo das relações interpessoais. Sua descida em movimento vertical, e não mais somente horizontal, indicará um ponto de convergência entre indivíduos que cultivam a experiência de solidão a ser compartilhada e experienciada pela escrita e pela leitura de ficção. As imagens poéticas poderão traduzir a linguagem que reúne leitores comuns, pensando e sendo em comunidade.

Seu projeto modernista está ancorado em sua política que introduz a figura feminina como antídoto para equilibrar as forças masculinas, que até então organizavam a sociedade patriarcal, promovendo uma sentença outra, feminina, de modo a atingir a linguagem que chama de andrógina. Tal projeto também se fundamenta no ser quando, por momentos apenas, podemos fazer sentido das questões que fundam nossa história nos *moments of being*. O romance *The Waves* perfeitamente ilustra esse projeto ao problematizar a questão da construção de uma identidade própria em face da alteridade coletiva, cuja radicalidade é atingida ao ultrapassar os limites da propriedade e desembocar na despersonalização de suas personagens. Assim, Jane Goldman bem aponta, em seu ensaio “From Mrs. Dalloway to *The Waves*” (2000), que “o design dessas formas alternantes e antifônicas permite que *The Waves* explore a política da subjetividade poética (individual e coletiva) e os processos de autoconstrução assim como a possibilidade da ausência de uma identidade”¹²⁰ (GOLDMAN, 2012, p. 65, grifo da autora). Os interlúdios introduzem a possibilidade de despersonalização e integração com os elementos naturais e são intercalados, na

estrutura total do romance, com as vozes das personagens, que, alternadamente, têm suas falas mescladas umas nas outras, confundindo a construção do sujeito individual do coletivo na ficção.

Isso complexifica o trabalho da crítica, na medida em que o significado obtuso traduzido pelas imagens complica a metalinguagem. Como dar conta daquilo que se diz pela potencialidade encerrada no silêncio das palavras com base em termos técnicos que identifiquem e mensurem um efeito que de antemão já se quer produzido e que seja passível de reprodução? Qual seria a linguagem apropriada para nomear uma técnica narrativa que traduza o inominável e a inconsolável apatia que a natureza tem para com o ser humano? Os interlúdios por si só esboçam cenas da grandiosidade da natureza. Neles, o uso de figuras de linguagem, como a personificação, ajuda a corroborar o abismo que jaz entre o humano e o não humano, ambos interagindo na reciprocidade das leis de ação e reação, mas também distanciando-se um do outro por conta da insuperável e monumental indiferença dos elementos diante do sentimento e do pensamento humanos. “O efeito do antropomorfismo é peculiar; as cenas inumanas parecem, por conta dele, irromper com vida ativa e a ameaçar (como a atividade da natureza na seção ‘Time Passes’ de *To the Lighthouse*) a consciência humana individual”¹²¹ (LEE, 2010, p. 167, grifo da autora).

Assim, podem ser coletados alguns exemplos do primeiro interlúdio, como: “O mar estava levemente encrespado como um pano enrugado”¹²² (WOOLF, 2015b, p. 3) e “a onda pausou e depois subiu mais uma vez, suspirando como uma pessoa adormecida cuja respiração vai e vem inconscientemente”¹²³ (WOOLF, 2015b, p. 3), que contrastam pela força que retêm em oposição ao espaço humano da casa, que é descrito como “fraco e insubstancial”¹²⁴ (WOOLF, 2015b, p. 3). O contraste claro entre o reino natural e o mundo humano poderia à primeira vista ser atenuado com o uso da personificação dos elementos não humanos, mas o que se insinua nessa primeira cena é a grandiosidade das forças indomáveis, em última instância, do mar, mantendo a presença humana às sombras do que ainda não tem sequer substância que fundamente. O ritmo depreendido da musicalidade entoada pelas ondas ajuda a corroborar uma dinâmica muito maior que todos nós e da qual apenas fazemos parte sem chances reais de controle e domínio.

Julia Briggs, em seu artigo “The Novels of the 1930s” (2000), retoma passagens dos diários de Woolf nos quais a escritora refletia sobre a natureza da

narradora dos interlúdios, cuja voz deveria entoar uma fala despersonalizada, ou, melhor, “eyeless”, que, ainda seguindo a tradição romântica, poderia ser compreendida como “I-less”, algo que já havia sido ensaiado no romance *To the Lighthouse* (1927) na seção “Time Passes” (BRIGGS, 2012). Empreendendo essa despersonalização, que se estende mais claramente nos interlúdios, mas também invade as principais seções do romance, Woolf consegue pôr em prática sua crítica ao realismo eduardiano. Isso ocorre na medida em que pensa o método que desenvolve a forma de *The Waves*, misturando uma personagem à outra, o elemento não humano ao humano, a claridade à escuridão, conseguindo abrir interstícios de silêncio na trama. Pelo método que parecia intuir em “Modern Fiction”, a escritora envolve, pela trama, a luz que suas personagens irradiam sem totalmente poder capturá-la, tão fugidia é sua natureza.

Vale reforçar que o romance *The Waves* teve como título provisório *The Moths*, o que é muito sugestivo no universo woolfiano na tentativa de compreender as fronteiras entre o humano e o não humano, a vida e a morte. Em seu ensaio “The Death of the Moth”, Virginia Woolf descreve as forças de vida e as forças de morte que disputam na clareira de uma manhã agradável do mês de setembro, numa manhã tão intensa em atividade que acreditaríamos testemunhar um dia de alto verão. Essa eletricidade povoa o dia e os diferentes elementos que o habitam, o navio à distância, o trabalho da enxada nas mãos humanas, os pássaros nas árvores, e até mesmo uma mariposa em seu voo. Ínfimo espécime pulsando vida, a mariposa parece ser digna de pena por não poder participar, em maior escala, dos ritmos que vibram nessa manhã. “Tão frequentemente quanto ela cruzava o vidro da janela, eu imaginava que um fio de luz vital se tornava visível. Ela era pouca ou quase nenhuma vida”¹²⁵ (WOOLF, 1970, p. 4). Repentinamente, entretanto, algo parece falhar, a energia contagiante que agitava seu bater desesperado de asas parece sucumbir diante de uma indisposição, ocasionada pela inércia iminente. Paralisia e quietude tomam conta de maneira impessoal e generalizada. A morte irrompe dos interstícios do que antes era vida. Insólita é a passagem de vida para segundos depois transformar-se em mero corpo ressequido. Acometidos pelo espanto, não podemos evitar o estranhamento de um momento impregnado de familiaridade, mas, ainda assim, inaugural no desconforto com que percebemos a ubiquidade da morte: “Assim como a vida alguns minutos atrás, a morte agora era tão estranha quanto”¹²⁶ (WOOLF, 1970, p. 6).

O romance *The Waves* trabalha esses entre-lugares ao gestualizar o silêncio que permeia as imagens e o ritmo cíclico e constante que sonoriza uma qualidade mística ritualizada em prosa. Imagens do não humano podem ser divisadas na literatura woolfiana na medida em que o distanciamento de uma voz narradora não humana apresenta a seus leitores o mundo onde o ser humano deixa sua marca e intervém, abrindo uma clareira diante do domínio do natural, de onde vem, mas do qual se destaca, pensando. O não humano abre os interstícios de intuir, mas não poder verbalizar, pressentir, sem ter as ferramentas que veiculem e consolidem o indizível, o silêncio, o nada em que, pela linguagem, o ser humano intervém. Esse silêncio que não pode ser pronunciado sugere o mistério que move o fazer literário em novas obras cuja expressão anuncia o abismo último: viver sem garantias e genuinamente imbuir-se da tarefa do pensamento.

2.5 Por uma poética hídrica

Em seu *O livro por vir* (1959), Maurice Blanchot, tendo lido a tradução do então recém-publicado volume único dos diários de Virginia Woolf, *Writer's Diary*¹²⁷, elabora um capítulo em que revisa a vida da autora como uma vocação para as questões literárias, intitulando-o “O malogro do demônio: a vocação”. Ali discute como a vocação de escritor torna-se uma tarefa de vida e morte quando consome as energias daquele que se incumbe do árduo processo de criação de modo a dar uma unidade ao todo do romance que escreve. Percebendo sua obra como inacabada, entretanto, procura dar continuidade do todo que havia vislumbrado na próxima, sendo movido pela inapreensibilidade do silêncio, que não pode ser completa e univocamente expresso, senão pela sugestão do que pode ser depreendido nas entrelinhas. Na passagem a seguir, Blanchot sinaliza que o sonho e a imaginação da água possibilitariam uma fala que melhor capturasse esse sentido de união e dispersão, continuidade e quebra, ciclos intermitentemente interrompidos para começarem novamente:

Ligar-se à dispersão, intermitência, ao brilho fragmentado das imagens, à fascinação cintilante do instante, é um terrível movimento – uma terrível felicidade, sobretudo quando, finalmente, produz um livro. Haverá uma solução para reunir o que se dispersa, tornar contínuo o descontínuo e manter o errante num todo unificado? Virginia Woolf a encontra por vezes, na fala movente que é como o sonho e a imaginação da água, mas, na intriga romanesca de que não pode livrar-se totalmente, às vezes ela não a encontra. (BLANCHOT, 2016, p. 147).

Para Blanchot (2016), o artista deve conviver com a grande incerteza e agonia de sua vocação, pois vai ao encontro do vazio para, com base neste, tentar captar a textura do que chama de realidade, tentando fazer seus esforços culminarem em momentos de iluminação, cuja cintilação recai no próprio vazio da dispersão típica do movimento de retração dos recessos da obra. Se em Virginia Woolf a tensão entre unidade e dispersão torna-se mais palpável porque a escritora utiliza uma linguagem própria para tal efeito, faz-se necessário aprofundar a maneira como esse elemento pode insinuar-se por sua obra, intensificando a experiência de leitura e escrita. Portanto, na esteira de Maurice Blanchot, quero pensar aqui que a água envolve a dinâmica de desdobramento da trama, das personagens e das questões centrais de *The Waves*, de modo que se pode entender a obra como que regida por uma poética hídrica. As falas das personagens e a estrutura do romance são ambos delineados a partir do sonho e da imaginação da água, sendo imperioso trabalhar as cenas e as imagens que compõem esse complexo metafórico na obra em questão.

Assim, centrando esta discussão no fluir da água, gostaria de ressaltar a importância do trabalho de Gaston Bachelard acerca das imagens literárias e mitológicas dos quatro elementos primordiais. Em seus estudos, Bachelard tece considerações sobre a comunhão da imaginação material do fogo, do ar, da terra e da água, no devaneio louco que atravessa poetas e demais artistas. A imaginação material, na oposição complementar existente entre ambivalentes¹²⁸, distingue-se da imaginação formal, ou seja, da imaginação que possibilita o frescor de novas formas motivadas por “uma causa sentimental, uma causa do coração” (BACHELARD, 2002, p. 1), proporcionando uma originalidade na escolha de palavras ordenadas em uma sintaxe própria a cada escritor. A imaginação material, por outro lado, sonha a substância que dá peso e vida ao que seria, sem ela, um mero formalismo supostamente artístico. Ela aprofunda ao mesmo tempo que impulsiona pensamento, vibrando energia revitalizada pelo pulsar de questões caras ao ser humano e iluminando diferentes épocas no fazer histórico em seu agir. “No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério” (BACHELARD, 2002, p. 3), velando os recessos de tudo o que se sugere muito obliquamente em sua complexidade. “No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre” (BACHELARD, 2002, p. 3), sempre renovado por vigorar em sua singularidade.

Mais especificamente, seu livro *A água e os sonhos* (1942) delineia sua poética da água, partindo, em seus primeiros ensaios, de imagens mais superficiais e cristalinas, em que uma superfície monotona acalma e seduz, convidando à brincadeira o espírito leve que habita às margens de um riacho. No decorrer de suas páginas, na medida em que a água se torna mais profunda, mais densa e misteriosa, ela se revela mais real ao espectador, que se perde em si mesmo, nos confins de sua subjetividade, porque refletida nas águas dormentes, uma das imagens mais melancólicas que se pode conceber pois embala as almas suicidas no eterno sono dos que procuram acalmar suas inquietudes. A água pode ainda ser compreendida com base em uma qualidade maternal, quando cantada com o fervor do filho à procura do aconchego e da nutrição do leite materno, uma valorização inconsciente de um puro amor filial. Por outro lado, também pode ser visualizada por traços conflituosos, revelando-se violenta, a todos que desejam ultrapassar seus limites humanos, orgulho masculino dando unidade às fantasias de magnitude. A água também purifica, torna-se viva, ao lavar moralmente os pecadores, propagando o bem em uma simples gota, simbolicamente capaz de irradiar benevolência por toda a extensão de um corpo.

Esses poucos exemplos reiteram a complexidade da imaginação material quando esta sonha a água, complicando a interpretação de imagens substanciais, cujas formas reiteradamente apontam para um “psiquismo hidrante” (BACHELARD, 2002, p. 6), para “um tipo de destino” (BACHELARD, 2002, p. 6). Esse destino, tão mais imediato porque experienciado pela harmonia monótona de sua inevitabilidade, mostra-se repetitivo numa convocação para a concretização do que se diz iminente, permanecendo quem somos, enquanto simultânea e paradoxalmente nos tornamos outros na dinâmica de vir a ser pela qual somos mobilizados. Vida e morte ritmam o bater de corações imbuídos da tarefa incansável de se tornar humano na procura pelo humano. Sabemo-nos mortais, e, por isso, somos seres perpassados pela angústia de reconhecer o inominável, o mais misterioso de todos os eventos, o momento em que o corpo dá seu derradeiro suspiro para sucumbir ao peso das forças da vida e ser entregue à morte última.

Em um paralelo com o pensamento heraclítico, Bachelard sinaliza o mobilismo concreto e total de uma filosofia baseada na imagem do rio em seu contínuo correr das águas:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório.

É metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra. (BACHELARD, 2002, p. 6-7).

Saber a nós mesmos mortais, saber que a cada instante morremos um pouco, que algo se finda: esse parece ser o imemorial fardo da existência humana. O tempo líquido corre no passar dos anos, renovando o ciclo de mais um novo dia que se acaba, de mais um momento que se esvai. A imaginação material coaduna tempo e água, no fluir de correntes que especializam o tempo, tornando-o mais imediato à percepção sensibilizada do sonho melancólico. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque a efemeridade da substância constitui tanto o destino quanto o próprio corpo humano. O sangue tranquilamente corre dentro de nossas veias; e, a cada inspiração e a cada expiração pausadas, recordamos que, respirando, um sopro de vida ainda vibra em pura energia irradiada a todos os pontos do corpo. Vida ainda se faz presente do primeiro suspiro maravilhado ao último emocionado. E assim seguimos, apesar de.

Ao final do romance, tentando rememorar e resumir o todo de sua vida, Bernard questiona:

O que é a madrugada na cidade para um homem idoso parado na rua, olhando para o céu atordoadamente? A madrugada é uma espécie de clarear do céu; uma espécie de renovação. Mais um dia; mais uma sexta-feira; mais um vinte de março, janeiro ou setembro. Mais um despertar geral. As estrelas se afastam e se extinguem. As barras se aprofundam entre as ondas. O nevoeiro se adensa nos campos. Um rubor se concentra nas rosas, mesmo na rosa pálida que pende junto à janela do quarto. Um pássaro trina. Os moradores dos chalés acendem suas velas matinais. Sim, essa é a eterna renovação, o incessante erguer-se e cair e cair e erguer-se novamente¹²⁹. (WOOLF, 2015b, p. 177).

O movimento circular da vida maior que engloba o raiar do sol, as estrelas, as ondas, os campos, as rosas, os pássaros e, também, o ser humano parece guiar-se por um ritmo harmônico de subida e queda, a mesma subida e a mesma queda das ondas que quebram no mar. O ciclo das ondas simboliza ritmo de vida e morte, de começo e fim, de ser e não ser de todo ser humano que, não se abalando diante das dificuldades impostas pelo caminho percorrido, corajosamente toma fôlego em direção à morte, entendendo-a como parte necessária de se estar vivo. Assim, toda sexta-feira deve morrer a fim de que a possibilidade de um amanhã possa segui-la; um sábado deve ser renovado quatro

vezes para que um novo mês se anuncie; e as ondas ritmam o concerto do mundo enquanto nascimento e renovação a partir da transformação reconfigurada do mesmo mundo em que o ser humano há gerações habita e povoa, culturalmente firmando-se em face da angústia da iminente morte derradeira.

Diante do fluxo contínuo da vida, seguimos indiferenciados na permanência das forças de vida e de morte. As máscaras caem, as personas que encenamos se desmembram em papéis superficiais que não podem durar, que não podem vingar ante a ferocidade do tempo. Assim indaga Bernard, caminhando ao lado de com seus amigos:

E, caminhando lado a lado, a que nos opomos, com esse lampejo de luz randômico em nós que alcunhamos de cérebro e sentimento, como podemos ir de encontro a essa enchente; o que tem permanência? Nossas vidas também correm pelas avenidas, pelo tempo, sem identificação¹³⁰. (WOOLF, 2015b, p. 135).

Intuitivamente, a percepção parece reconhecer esse copertencimento de ritmos que fluem, esbarrando um no outro, mesclando-se por vezes, na harmonia imbatível entre semelhantes, entre o fluir da vida humana e o fluir do ser vigorando ontologicamente no ente, que onticamente se desdobra em si mesmo, atualizando-se a todo instante. Todas as personagens lutam por uma assertividade que confirme e comprove sua existência em sua singularidade, mas inevitavelmente se veem conectadas e somente com muita dificuldade conseguem discernir o outro de si, dada a fluidez das fronteiras que delimitam suas identidades.

Andando por entre as pessoas na badalada Oxford Street, Bernard sente a pressão de se deixar seduzir por distrações externas, convocando-o a responder a intimações sobre o teor de sua persona, sua identidade social. A insegurança ameaça tomá-lo por inteiro, em meio à multidão que compete acirradamente pelos espaços na calçada, numa luta corpo a corpo, desencorajadora e vã, sem sentido.

No entanto, é verdade que não posso negar uma intuição de que a vida para mim é agora misteriosamente prolongada. Será porque posso ter filhos, posso lançar sementes ao longe, por gerações, para além dessa população circundada por sua própria destruição, perdendo-se numa competição sem limites ao longo da rua? Minhas filhas virão aqui em outros verões; meus filhos irão verter novos solos. Portanto, não somos gotas de chuva, tão rapidamente levadas pelo vento. Fazemos jardins florescer e florestas rugir; nos diferenciamos para todo o sempre. Isso, portanto, ajuda a explicar minha confiança, minha estabilidade central, senão tão monstruosamente absurda ao encarar o fluxo dessa avenida tumultuada, abrindo

caminho por entre corpos, me aproveitando de momentos em que possa atravessar seguramente. Isso não é vaidade, pois não tenho ambições; não me recordo dos meus dons especiais, ou de idiossincrasias, ou das marcas que carrego; olhos, nariz ou boca. Não sou, neste momento, eu mesmo¹³¹. (WOOLF, 2015b, p. 67).

A empatia pela vida surge em meio à aparente falta de sentido, em meio à dissimulação que oculta outras dimensões da realidade — esta entendida como “possibilidade de para possibilidade”¹³² ou, melhor, como possibilidades que são ofertadas, podendo vir a ser concretizadas ou não, simplesmente descartadas pela falta de um apelo maior. A vida é vista por seus mistérios, agora radicalizados pela possibilidade de responder para corresponder pelo ato de criação. Bernard ao longe visualiza jardins amadurecendo e florestas rugindo, fecundando a semente resguardada. Revitalizado, percebe a si mesmo como receptáculo do fluir criativo que guarda como possibilidade de realização, ação corporal e mental, fluxo apaixonante ao ter filhos ou criar histórias.

Paralelamente, podemos associar a empreitada de Bernard por Oxford Street às aventuras que Virginia Woolf cria em seu ensaio “Street Haunting: A London Adventure” (1927), para poder explorar as ruas de Londres no inverno, utilizando a compra de um lápis como a desculpa perfeita para escapar da monotonia de sua casa. Na aventura de que se incumbe, ela passa pelos estímulos externos que pressionam seu olhar, mas pouco a impressionam por não lhe inspirarem afeto, sem o qual laços não são feitos de modo indelével que se tornam indissociáveis da experiência. “O olho não é um minerador, nem um mergulhador, nem um explorador atrás de um tesouro enterrado”¹³³ (WOOLF, 2009c, p. 178). Assim, o ensaio parece admitir características de uma narrativa de tal modo que a acompanhamos e experimentamos os diferentes níveis de observação daquele que também faz parte da massa e de seu movimento nas ruas de uma cidade grande. Por um lado, “o olho tem uma propriedade estranha: ele repousa na beleza, como uma borboleta, ele procura cor e se delicia no calor”¹³⁴ (WOOLF, 2009c, p. 179). Por outro lado, o chamado do ser parece convocar o observador, imaginando, a elucubrar sobre o desconhecido, sobre aquilo que jaz nas profundezas do que, na superfície, primeiramente cativa quem admira. Investigando as infinitas possibilidades encerradas na vida privada dos transeuntes, em especial daquele exército outro dos deformados, a que ela não pode ter acesso imediato, a narradora afirma: “Ao avistar tais cenas, os nervos da espinha dorsal parecem ficar eretos; um brilho vibra aos nossos olhos, uma pergunta é feita, mas nunca respondida”¹³⁵ (WOOLF, 2009c, p. 181).

Mas a que devemos atribuir nossa identidade: ao *eu* que vê superficialmente a beleza das coisas ou àquele *eu* que imagina cenas e ressignifica sentidos? Ou seríamos talvez mais bem compreendidos à luz dessa natureza inconstante de nossos desejos que nos movem ao questionamento e à procura pelas ruas? As ruas de Londres parecem incitar transeunte e observador ao encadeamento sucessivo de impressões e conexões cuja fluidez parece atormentar a paz de quem procura, por um momento que seja, assegurar algo mais perene, ainda que intangível. Por mais que as lojas ou qualquer aposento convidativo ofereçam uma chance de fixar o momento e propiciar a reflexão sobre os eventos, o movimento da aventura de exploração naturalmente instiga a curiosidade e aguça os sentidos num apelo que compele o transeunte a voltar para o fluxo das pessoas à procura.

O escape da própria personalidade é visto como um dos grandes prazeres e grandes aventuras da vida. Recontando a história do que presenciou numa tarde perambulando as ruas de Londres, a narradora volta o olhar para dentro, mas desta vez se vê circundada pelas pessoas que conheceu ou por quem passou e as situações que vivenciou, seja num nível interpessoal, seja num nível intrapessoal. De todo modo, o fio condutor de suas reflexões parece levar ao ponto em que a multiplicidade de um devir da imaginação é aguçada pela experiência do outro, levando-a a, imaginando, criar e viver a alteridade que apreciava somente aparentemente à distância.

Voltando para casa, desolada, uma pessoa poderia contar a si mesma a história da anã, dos homens cegos, da festa na mansão em Mayfair, da briga na papelaria. Em cada uma dessas vidas, poder-se-ia penetrar um pouco, o bastante para ter a ilusão de que não nos prendemos a uma única mente, mas sim que, brevemente por alguns minutos, podemos assumir os corpos e as mentes dos outros. Poderíamos nos tornar uma lavadeira, um publicano, um cantor de rua. E o que seria mais maravilhoso que sair das linhas retas da personalidade e desviar por caminhos que levam, por entre galhos e troncos de árvore grossos, ao coração da floresta onde moram aquelas bestas selvagens, os outros humanos¹³⁶? (WOOLF, 2009c, p. 187).

Depois da aventura, no entanto, o retorno à casa é reconfortante porque confiável e seguro. A identidade talvez se firme nesse trânsito aberto com a diferença, como se em ondas pudéssemos entrar em contato mais íntimo com o outro por estarmos abertos à nossa própria alteridade no impulso de curiosidade, ou talvez tédio, ou até mesmo sufocamento, que a mesmice que a identidade pode oferecer quando não feita a comunhão com o outro. Similarmente, poderíamos atribuir a Bernard essa mesma pré-disposição ao

outro e a tornar-se o outro de si mesmo, seja quando cria expressões e imagina cenários e vidas outras, seja quando, como na cena anterior, se despersonaliza ao pensar para além de si naquele momento em que projeta o futuro sem nele estar presente, mas ainda assim contribuir para sua existência ao ter filhos ou escrever histórias.

Em seu diário, no dia 4 de janeiro de 1929, Virginia Woolf expressa seu espanto pela paradoxal solidez com que tudo se transforma ao seu redor:

Neste instante, a vida é bastante sólida ou ela é assaz cambiante? Sou perseguida por duas contradições. Isso vem acontecendo desde sempre; durará para sempre; vai ao encontro do fundo do mundo – esse momento em que me firmo. Ele também é transitório, voador, diáfano. Passarei como uma nuvem nas ondas. Talvez pode ser que apesar de mudarmos, um voando atrás do outro, tão depressa, tão depressa, sejamos de algum modo sucessivos e contínuos, nós seres humanos, e sejamos perpassados pela luz¹³⁷. (WOOLF, 1982, p. 138).

A leveza e a inapreensibilidade das nuvens carregadas pelo vento, aonde quer que este as leve, torna a imagem ainda mais sinuosa por se mover continuamente pelo movimento ritmado e constante das ondas. A linearidade do tempo progressivo e autoafirmador dos ventos impulsiona seres humanos, em sua curiosidade e sua vontade, perante o desconhecido e infinito horizonte de que comungam céu e mar. A circularidade cadenciada das ondas propõe os grandes ciclos da vida a se renovarem e atualizarem diante da morte, previsivelmente dando a grande medida do retorno do mesmo de uma maneira diferente. Por isso, o uso da comparação “como uma nuvem nas ondas” parece instigante e revelador.

“A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abrande o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 2002, p. 193). A textura dessa linguagem anuncia-se maleável ao conformar diferentes ritmos, diferentes movimentos, correspondendo aos sonhos da imaginação material que vislumbra um som e uma forma, originais na vertigem radicalizada ao encontro do próprio. Reunidos no seio da linguagem, o fluir da vida humana e o fluir do ser misturam-se a correntes do devir da poética hídrica que é *The Waves*. Como uma ideia parentética incansavelmente reiterada por Bernard — “(O ritmo é a coisa mais importante ao escrever)”¹³⁸ (WOOLF, 2015b, p. 46) —, o ritmo de uma linguagem fluida dá o tom da escritura que tece ondas repetidamente quebrando, continuamente atualizando a musicalidade do destino humano.

Em uma entrada anterior em seu diário, no dia 28 de novembro de 1928, Woolf já podia visualizar o tom e a linguagem que pretendia alcançar uma vez que suas ideias pudessem ser condensadas a ponto de penderem grossamente na tinta que viria a marcar os manuscritos de seu romance. Uma intuição muito definida parecia já mostrar o contorno que daria densidade à experiência do ser do outro: “A ideia me veio de que o que quero fazer agora é saturar cada átomo. Pretendo eliminar todo excesso, residual e supérfluo: dar unidade ao momento; o que quer que seja que ele inclua. Talvez o momento seja a combinação de pensamento; sensação; a voz do mar”¹³⁹ (WOOLF, 1982, p. 136). Essa combinação de pensamento, uma combinação das vozes intercaladas, traduz a sensação das ondas do ser que perpassam por cada uma delas, Jinny, Susan, Rhoda, Louis, Neville e Bernard, do início ao fim do romance, como a vida vivida, pensada e sentida, repetida, questionada e reelaborada, uma vez, duas vezes, sempre pela primeira vez, porque inaugural, porque momento único e irrepetível.

Hermione Lee, em sua coletânea de ensaios intitulada *The Novels of Virginia Woolf* (1977), muito perspicazmente já afirmava que “*The Waves* não é difícil de ler como poesia; seu ritmo é agradável e insidioso”¹⁴⁰. Mas é difícil de ler como um romance, porque sua ênfase no ritmo obstrui distinções das personagens”¹⁴¹ (LEE, 2010, p. 164, grifo da autora). Nesse ensaio, ela faz o exercício de reestruturação de alguns períodos do romance, transformando-os em versos de um longo poema, mostrando, assim, aos seus leitores que a obra tem um estilo que envolve todas as personagens na mesma consistência e insistência de um ritmo único, ajudando o efeito de impossibilidade de completa separação das personagens umas das outras porque estão todas reunidas num único destino.

Esse destino, que é questionado por Bernard de maneira mais enfática ao final do romance, já era sinalizado desde o início dada a previsibilidade de seu movimento circular, mas ele é sempre sentido e pensado de maneira inaugural por profundamente afetar o ser humano quando confrontado com a morte. Assim, na última página do romance, a imagem das ondas torna-se mais emblemática da complexidade desse fenômeno. Sobre isso Hermione Lee indaga:

As ondas deveriam sugerir as vidas humanas, ou elas são as forças indiferentes e impessoais da fatalidade? O último período do livro, “As ondas quebraram no mar”, pode sugerir que o encontro de Bernard com a morte é em si mesmo uma onda, uma outra parte da existência inevitável; mas também implica que seu esforço individual está posto contra um universo arbitrário e despreocupado. Mas a ironia do último período tem a ver tanto com a linguagem como com a vida. Bernard, em seu último

solilóquio, usa as imagens dos interlúdios como suas próprias frases, quase como se ele fosse o autor de *The Waves*. O mundo descrito nos interlúdios é aquele “da casa, do jardim, das ondas quebrando” que faz parte da visão de Bernard “do mundo visto sem identidade”. No momento em que vê o mundo como ele é, percebe que suas frases são inúteis; somente palavras de uma sílaba servem. A crítica é não somente ao Bernard que utiliza frases, mas também aos interlúdios altamente elaborados. E quando Bernard para de falar, apenas monossílabos lhe restam: “*As ondas quebraram na costa*”. Ambos os narradores tiveram de recorrer aos termos mais simples¹⁴² (LEE, 2010, p. 168, grifo da autora).

Inevitável e arbitrário é o encontro de Bernard com a onda final que engloba e engole tudo aos arredores. Do animal ao ser humano, tudo cede diante do passar do tempo, indiferente e sem misericórdia para com as investidas do escritor que busca fazer sentido da vida. Retomando os termos de Gaston Bachelard, se a imaginação formal estrutura um romance que pluralmente intercala as vozes das personagens com o não humano feito presença em especial nos interlúdios, a imaginação material sonha a impossibilidade de criar o silêncio último no romance com palavras, de falar e falar para que leitores se perguntem ao final da história sobre o papel da escrita e do pensamento como medidas últimas para sermos humanos. Se o último período do romance pode ser visto pela ironia de a linguagem pouco econômica de Bernard e da narradora dos interlúdios fraquejar perante a maior de todas as dúvidas e grande questão que aflige o ser humano, esse período também pode ser depreendido pela humildade de perceber que, diante da morte derradeira, só cabe o silêncio. O silêncio anuncia obliquamente a potência de o sentido anunciar-se para além do que está subentendido e implicado no texto, causando um leve desconforto nos leitores porque pressentem algo inexplicável: o intangível revela-se necessariamente inominável por se retrair em si mesmo. A escrita talvez se anuncie na obra como uma resposta da imaginação para que o silêncio possa ser habitado e reclamado como também a origem da criação, como o elemento que propicia a angústia de o ser humano tentar fazer sentido de sua própria existência.

Ainda em outra passagem de seu diário, no dia 22 de dezembro de 1930, Woolf acrescenta que:

Ocorreu-me ontem à noite, enquanto ouvia um quarteto de Beethoven, que eu gostaria de juntar todas as passagens intercaladas no discurso final de Bernard e de terminar com as palavras Ó solidão: fazendo-o absorver, portanto, todas aquelas cenas e não incorrendo em mais nenhuma quebra. Isso também serve para mostrar que o tema esforço, esforço domina: não as ondas: e personalidade: e desafio: mas não estou certa sobre o efeito artístico; porque as proporções podem precisar da intervenção das ondas ao final para a conclusão¹⁴³. (WOOLF, 1982, p. 159).

A intenção original aponta para Bernard como o representante último da humanidade ante as ondas. Seu esforço e sua personalidade encaram os desafios com a coragem e a tenacidade de quem já se sabe derrotado antes mesmo da batalha iniciada, mas pelo próprio ato que o propela ao encontro avassalador da última onda, que possivelmente o engoliria junto à civilização até então construída, ele é imbuído do empenho humano de escrever seu próprio destino e contornar as fronteiras do impossível. Transitando entre saber-se mortal e falho, ainda assim Bernard vocifera contra essa inimiga sempre presente em sua ausência:

A morte é a inimiga. É contra a morte que, com minha lança, eu cavalgo, tendo meus cabelos ao vento como os de um jovem, como os de Percival quando ele cavalgava na Índia. Eu golpeio minhas esporas em meu cavalo. Contra você, me lançarei, invicta e inflexível, Ó Morte!¹⁴⁴! (WOOLF, 2015b, p. 177).

Ser propriamente humano fala do mundo construído na forma de uma resposta, de algo posto, à magnitude da realidade de que fazemos parte. Por séculos temos bravamente fincado raízes e moldado a terra que se oferta gratuitamente a todos e a ninguém. Pertencendo à terra, mas, ainda assim, considerando nossas debilidades, pensamos e questionamos o sentido de ser como o legado máximo para as próximas gerações. Mas a memória não pode ser incorporada como uma herança decodificada e introjetada por meios culturais, como os meios de comunicação. A tradição convoca novas gerações no seu dizer que, ressoando sabedoria, convida homens e mulheres a conquistar genuinamente sua humanidade. No caos de profusa doação da terra, um mundo ordenado segundo uma harmonia própria pode surgir, modelado pela mão humana. Diferentemente da maneira instintiva e automática com base na qual todos os outros entes simplesmente já são por fazerem parte da realidade, o humano consegue se fazer distinto e original pela criatividade com que responde aos apelos da linguagem, porque, impelido por uma força silenciosa, constrói seu próprio destino, marcado pelo caminho por que, na possibilidade de escolha, inauguralmente persevera na procura pela conquista de sua propriedade.

Como mencionado, Jane Goldman (1998) critica a posição de Bernard por performar a sentença masculina, por mais que a própria personagem desarticule a linguagem do Império em muitas passagens do romance. Comparativamente, Goldman (1998) acredita que a personagem que mais claramente poderia desconstruir a sentença masculina e, com isso, o mundo que a obra apresenta seria Rhoda, a “ninfá da fonte”¹⁴⁵ (WOOLF, 2015b, p. 68). Esse termo é usado

por Bernard ao descrever Rhoda, estreitando uma ligação entre a personagem e o mito de Aretusa. Aretusa era uma ninfa que atendia a Ártemis ou Diana, que, para resgatá-la do deus do rio Alpheu, a transforma em uma fonte que emerge em Ortígia. Aretusa, ao ser perseguida por Alpheu pelos oceanos, tenta escapar a uma possível mistura de suas águas com as dele. Assim como a virgem Aretusa, Rhoda também prefere isolar-se a experimentar o contato íntimo com um homem, mesmo que esse homem seja Louis, também um ser marginal por sua condição de estrangeiro na Inglaterra: “Eu deixei Louis; eu tinha medo de seus abraços”¹⁴⁶ (WOOLF, 2015b, p. 121). Em diversas passagens Rhoda traduz sua experiência humana como advinda de um universo oceânico: “Deixe-me sair dessas águas. Mas elas transbordam sobre mim; elas me arrastam entre seus ombros; me viram; me derrubam; me alongam, entre essas luzes longas, essas ondas longas, esses caminhos infinitos com pessoas procurando e procurando”¹⁴⁷ (WOOLF, 2015b, p. 15). Rhoda parece fundir-se aos elementos naturais, em especial à água, restando de sua personalidade muito pouco, senão a imersão na fluidez das correntes que a levam e massacram na expectativa de que ela possa assumir algum dos papéis disponíveis às mulheres no início do século XX. Por não ter um rosto, como mencionado, sua identidade dilui-se diante da agência que as outras personagens têm por se inserirem tão facilmente em sociedade: a língua falha, o olhar foge e ela chega até mesmo a se descrever como a “espuma que varre e enche de brancura as fendas mais remotas das rochas”¹⁴⁸ (WOOLF, 2015b, p. 62). Rhoda mais radicalmente consegue adentrar uma dimensão que se plenifica como alteridade, mas simultaneamente percebe o perigo que apresenta às identidades firmemente consolidadas, pois sabe que não pode resistir às investidas na linguagem de maneira mais funcional já que não resistiria a uma completa dissolução.

Um obstáculo parece impedi-la de harmonicamente integrar o corpo social de que foi cindida, criando um abismo onde parece cair vertiginosamente:

Cheguei à poça. Não pude cruzá-la. Minha identidade falhou. Não somos nada, eu disse, e caí. Fui soprada como uma pluma, arremessada através de túneis. Depois, cautelosamente, avancei meu pé sobre a poça. Pousei minha mão sobre a parede de tijolos. Voltei dolorosamente, retornando ao meu corpo sobre o espaço da poça cinza e cadavérica. Essa é a vida, então, a que estou comprometida¹⁴⁹. (WOOLF, 2015b, p. 36-37).

A vida tem em seu centro essa poça cinza e cadavérica, anunciando a todo momento a impossibilidade de conexão íntima com o outro por conta da

distância entre o que Rhoda é e o que ela precisa comunicar para que os outros a tenham decifrada e amarrada às convenções, às quais ela cria subterfúgios, verdadeiras linhas de fuga para um além sem denominações. Existir para além do que a língua pode oferecer admite a própria impossibilidade de trânsito e comunicação, enclausurando-a no silêncio, que, tido como medida máxima de pertencimento à natureza, faz dela refém da sentença feminina, presa em si mesma e, por isso, intuída somente pelos poucos que tenham acesso a essa linguagem feminina. A linguagem feminina, entretanto, também dá a medida do esquecimento do ser, pois, a sentença masculina sendo autocentrada, à sentença feminina coube silenciosamente sussurrar seus questionamentos por entre lacunas e sugerir aquilo que restava da convicção inabalável do sujeito: o nada, o incomunicável. Em seu diário, Woolf já sinalizava a representatividade da poça d'água como elemento de espanto: “A vida é, sóbria e precisamente, o caso mais estranho; tem em si a essência da realidade. Costumava sentir isso quando criança – não podia cruzar a poça d'água uma vez, bem me lembro, por pensar, o quão estranho – o que sou? Etc”¹⁵⁰ (WOOLF, 1982, p. 100).

Ao alcinhar Rhoda de “ninfá da fonte”, Bernard, na verdade, faz uma referência direta ao poeta romântico Percy Shelley, mais especificamente ao seu poema “Arethusa” (1824). Aretusa é descrita de tal maneira que leitores confundem seus movimentos com a maleabilidade das correntes de água que guardava¹⁵¹. Ela pula, corre, desliza e salta, transitando por entre um estado sólido e líquido, vacilando entre o movimento e o repouso, de modo que vê-la balançando seus cabelos coloridos seria tamanha sorte como avistar o arco-íris, encanto puro de luz refletida e decomposta em cores pela água. Sua serenidade jovial é perturbada no momento em que o outro, anunciando seus propósitos, impõe suas vontades¹⁵². Uma fenda é clivada entre esses dois instantes poéticos, entre a serenidade de Aretusa e a vontade de Alfeu que, de modo a consumir seu desejo, anula a diferença que, agora mesclada e inexistente, só pode ser lembrada pelo mito que ritualiza as origens do mundo humano e não humano em seu copertencimento nas montanhas de Enna.

É importante atentar a dois outros poemas a que são aludidos repetidamente por Rhoda, “The Question” (1824) e “The Indian Girl’s Song” (1823), originalmente intitulado “Song, Written for an Indian Air”. No primeiro, a solidão e a morte entrelaçam-se na forma de um arranjo de flores de tal modo que o eu-lírico, que é tomado pelos ares primaveris e o encanto das flores, em

transe e deleite, sonha e visualiza as mais variadas cores e fragrâncias a seduzirem, envolverem e absorverem aquele que experiencia a natureza. Ali a imaginação sonha a matéria, cuja consistência parece ser tão instável porque somente momentânea no trânsito entre violetas para margaridas, rosas para flores de cerejeira, uma a extensão da outra, reluzindo o brilho do luar pelos reflexos das águas do rio a murmurar e sugerir a materialidade de um sonho. O desejo faz-se ação quando o eu-lírico tenta se apropriar das flores por refletirem sua imaginação. No entanto, percebe a imensa solidão que carrega por não ter com quem compartilhar sua própria mortalidade manifestada nelas, extensão de si. No poema, a questão iniciada pelo título toma sua profundidade ao ser elevada à incomunicabilidade entre o eu-lírico e os outros, tanto pela língua como pelos gestos, que não parecem dar a grande medida do ser¹⁵³. A questão central que permanece não respondida no poema de Shelley é ecoada em várias passagens por Rhoda:

Colherei flores; prendê-las-ei em uma guirlanda e, avançando com a mão estendida, eu as darei – Oh! A quem? Há um obstáculo no fluxo do meu ser; um rio profundo pressiona um empecilho; empurra; puxa; um nó resiste no centro. Oh, essa dor, isso é angústia! Desmaio, falho. Agora meu corpo descongela; estou aberta, estou incandescente. Agora o rio se derrama numa vasta maré que fertiliza, abrindo, forçando e fluindo libertamente. A quem darei tudo que agora flui em mim, do meu corpo quente e poroso? Juntarei minhas flores e as oferecerei – Oh! A quem¹⁵⁴? (WOOLF, 2015b, p. 32-33).

Esse obstáculo que impede o livre fluir em seu ser é sentido na forma de angústia levada às últimas consequências porque se revela intermitente e, em última instância, não pode ser solucionada. O desmaio, a falha que Rhoda comete instala um momento de repouso, como se o relaxamento completo dos desejos do corpo e das vontades da consciência pudesse levar ao estado de sonolência mais próximo da morte. A energia que corre em suas veias verte o calor que transborda do potencial vital que possui, mas que nunca poderá ser levado a cabo, pois essa vitalidade permanece encerrada em si mesma, tendo sido enclausurada em sua própria incomunicabilidade. Mesmo que tivesse alguém com quem pudesse compartilhar seus silêncios — Louis talvez? —, Rhoda não pode ser acessada e ainda que a tomassem nos braços, salvar a ninfa da fonte é impossível, pois sua solidão parece almejar a plena integração somente com os elementos da natureza. Similarmente, em “The Indian Girl’s Song”, a garota indiana em seu monólogo dramático, ao tentar fazer uma serenada de amor, falha no calor que tem como pano de fundo os odores da magnólia-amarela¹⁵⁵. A

reciprocidade não pode vir a ser, e a fatalidade reside em ela perfeitamente integrar-se à natureza, não conseguindo, porém, apelar pelo amor, pela união do que não pode ser compartilhado, senão nos sonhos ou quiçá na morte. Seu *I* está de tal forma desconectado das formas e identidades preestabelecidas pelas instituições que parece se desprender de sua própria humanidade para se despersonalizar e pertencer na totalidade da natureza. Paralelamente, Rhoda pula ao encontro da morte e, assim, liberta-se das restrições que a língua impõe em direção às origens do tudo e do nada, voltando ao lugar de origem, mergulhando no ser.

Em seu ensaio “Not One of Us” (1927), Virginia Woolf indica uma possível interpretação de Percy Shelley ao resenhar uma biografia então recém-publicada sobre o poeta. Seu recorte do todo que foi uma vida baseia-se nos escritos de Shelley, em especial sua poesia e suas cartas, e nas impressões deixadas em seus amigos e familiares. Woolf ficcionaliza o próprio artista de modo que ele também passa a integrar os elementos sobre os quais escreve em sua obra, como se ele mesmo se tornasse menos humano e talvez mais etéreo como o vento oeste de seu poema “Ode to the West Wind” (1820). “Havia algo de inumano em Shelley”¹⁵⁶ (WOOLF, 1970, p. 124). Sua empatia pelas dores e pelas faltas humanas eram marcadas pela generosidade e pelo engajamento político e social, mas, das relações interpessoais e do investimento emocional para com seus próximos, pouco restava, se comparado com a irmandade que parecia compartilhar ao se integrar aos elementos naturais. As cartas de Shelley tinham um “caráter generalizante”, como Godwin chegou a reclamar, e Mary Shelley, depois de sua morte, ao refletir sobre sua própria vida e sobre tudo por que havia passado durante o casamento, conclui que havia se unido a um ser que “não era um de nós”. Isso leva Woolf a sugerir que “ele era, até mesmo para sua esposa, alguém que ia e vinha como um fantasma, procurando o eterno”¹⁵⁷ (WOOLF, 1970, p. 124), que só poderia alcançar em sua escrita, tornando-se o outro de si mesmo, o inumano de sua própria humanidade, alguém como nós que, entretanto, não é um de nós.

No ensaio “Virginia Woolf Reads the Romantics”, Davi Pinho (2017) propõe que as imagens do não humano em Woolf sugerem uma poética que, coadunando o feminino e o masculino, conduza a linguagem à androginia dos sexos e, assim, ao lugar em que ambos, homem e mulher, possam agir e ser para além dos códigos e papéis a eles restritos. Ele argumenta que, na obra woolfiana,

os poetas românticos são transformados em personagens, cuja maior contribuição é de tal modo articular o humano ao não humano que as personagens transcendam as limitações dos construtos “homem” e “mulher” para experienciar a androginia que a poesia romântica já parecia intuir na esteira de Shakespeare na virada do século XVIII para o XIX. Ao voltar seu olhar para a natureza, assim como os românticos já faziam, Woolf pode imaginar outras performances que a poesia oferece ao ressignificar os desdobramentos da linguagem e, assim, possibilitar casamentos outros de palavras, em especial numa língua tão antiga quanto o inglês, como mais tarde elaboraria em seu ensaio “Craftsmanship”.

Woolf, diferentemente dos românticos, no entanto, procura trabalhar também com as imagens do não humano que, ainda assim, foram produzidas pelas mãos humanas, distanciando-se dos preceitos que William Wordsworth estabelece em sua poesia, como a linguagem sendo o momento de ruptura da comunhão plena com a vida. Discutindo o ensaio *A Room of One's Own*, Davi Pinho (2017) lembra da passagem em que a escritora, olhando pela janela porque precisava se recuperar dos esforços de compreensão e emoção do material trabalhado, vê a completa indiferença dos transeuntes nas ruas londrinas em relação à árdua tarefa de revisão da tradição da língua e da cultura inglesas em que se empenhava. Vê, também, uma folha caindo de uma árvore que pousará em um táxi onde entrarão dois novos passageiros, um homem e uma mulher. O elemento da natureza conecta-se ao bem de consumo idealizado e produzido pelo humano, reiterando uma poética que reintegra o ser humano, pelo viés da androginia, como copertencendo aos recessos do ser que reúne o humano e a natureza à integralidade do todo e do nada, que passam a ser povoados pela imaginação. Não mais restrita ao mundo inocente das crianças como em Wordsworth, a imaginação trabalhada pelo pensamento possibilita uma conexão com a vida e com a morte, pois, desse modo, revisa a linguagem não mais como a origem da incomunicabilidade adulta, mas sim como a possibilidade de reinterpretação do habitual, dando-lhe uma roupagem nova.

Assim, imaginando e sonhando o elemento primordial aqui discutido, lembro que “não existe grande poesia em largos intervalos de descanso e de lentidão, nem grandes poemas sem silêncio. A água é também um modelo de paz e de silêncio” (BACHELARD, 2002, p. 199). Ela tem “vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares.

De todos os elementos, a água é o mais fiel ‘espelho das vozes’” (BACHELARD, 2002, p. 199). Esses ecos reúnem, na diferença, as personagens na medida em que repetem imagens que caracterizam as outras e, num mesmo ritmo, percorrem a narrativa espelhando a dúvida e a insegurança de seus amigos. Assim, esse poema-prosa coloca-as em confronto a todo momento em que se reúnem, do início ao fim do romance, uma tomando a outra como medida para a própria vida, servindo como ponto de referência para mensurar os sucessos e as falhas das outras, como Bernard conclui: “Usamos nossos amigos para mensurar nossa estatura”¹⁵⁸ (WOOLF, 2015b, p. 54). O problema reside, no entanto, em não poder quantificar ou sequer minimamente precisar o que se entende por sucesso, conquistas ou certezas. Se, por um lado, noivar, casar e ter filhos podem por um momento dar a ilusão de segurança e confiabilidade, como Susan sugere — “Tudo está certo; tudo está fixo. Bernard noivou. Algo irrevogável aconteceu. Um círculo foi lançado nas águas; uma cadeia foi imposta. Nunca mais flutuaremos livremente”¹⁵⁹ (WOOLF, 2015b, p. 83) —, por outro, tudo pode acabar de um momento para o outro, como diz Louis, conspirando com Rhoda: “Mas agora o círculo é quebrado. Agora uma corrente flui. Agora tomamos maior velocidade que antes. Agora paixões que estavam esperando em meio às ervas daninhas escuras que crescem no fundo do rio sobem à superfície e nos batem com suas ondas”¹⁶⁰ (WOOLF, 2015b, p. 83). Nesses exemplos, as imagens da água ecoam a fluidez ontológica de todo ente que tem o ser por fundamento e, assim, continuamente muda ao concretamente atualizar o que lhe advém como possibilidade ofertada.

A cena do banho também ajuda a compor esse complexo metafórico, ao dar o tom do trauma inicial a que Bernard foi submetido logo na primeira seção do romance e que, mais tarde, ele viria a rememorar e cujo nervo central seria traduzido nas seguintes palavras: “Fomos vestidos nessa roupagem de carne sensível e cambiante”¹⁶¹ (WOOLF, 2015b, p. 144). A água escorrendo por suas costas, quando a esponja é levantada acima de sua cabeça, percorre cada milímetro ainda não explorado pelo corpo, sem culpa e em plena liberdade. Se o banho que Mrs. Constable deu em Bernard acordou seus primeiros sentidos e os aguçou pelo trauma causado ao corpo, ali parece também ter sido o ponto de contato físico com o exterior de modo a criar o invólucro que o discerniria dos corpos de seus amigos. Saber-se outro na infância, saber-se corpo existente e agente no mundo, é uma das grandes revelações ou choques, ou ainda *moments of*

being que atravessam todas as crianças por causar tanto o espanto como o maravilhamento de se reconhecer humano. O pensamento é potencializado nas imagens da água, cuja impressão parece reunir o corpo ao intelecto, de modo indelével, como se ambos nunca houvessem sido separados, desembocando no destino único em que vida humana é criada e recriada pela linguagem via memória.

O moment of being, condensado em gotas, como explorado anteriormente, coaduna-se ao silêncio na seguinte passagem:

Gota a gota, disse Bernard, o silêncio cai. Ele se forma no teto de minha mente e cai por tanques d'água abaixo. Para sempre sozinho, sozinho, sozinho – ouço o silêncio tombar e espalhar seus círculos até os mais longínquos recantos. Saciado e repleto, sólido com a satisfação da meia idade, eu, quem a solidão destrói, deixo o silêncio cair, gota a gota.

Mas o silêncio, caindo, marca o meu rosto, desmancha meu nariz como um boneco de neve imóvel sob a chuva num jardim. Enquanto o silêncio cai, sou dissolvido totalmente e perco meus traços, sendo quase impossível distinguir-me de qualquer outro. Isso não importa¹⁶². (WOOLF, 2015b, p. 133).

O moment of being pende e cai no silêncio. Todas as conjecturas, as ansiedades, as conquistas e as buscas sem fim são aplacadas pela falta de sentido, ou acalmadas na velhice, e podem ser contempladas como o ponto de equilíbrio entre a complacência e a tenacidade. Perder os traços que marcam seu rosto e tornam-no reconhecível nas multidões não importa mais. O ato de despersonalizar-se, antes alcançado apenas momentaneamente, agora pode ser perseguido e habitado por períodos de tempo mais longos, pois a morte iminente já o golpeou ao levar tanto Percival como Rhoda. A seção final ilustra bem a tentativa de recapitulação de Bernard em um restaurante, falando a um ouvinte, e a nós, leitores. Essa tentativa também tende ao silêncio, nem que seja pelo mero motivo de as cadeiras estarem postas em cima das mesas, de o restaurante dever ser fechado em breve. O silêncio do escritor, os momentos em que sua vida foi vivida e pensada tombam no trabalho de sua narração, em que a conclusão não alcança respostas definitivas. Ele se questiona:

Esse deveria ser o final da história? Um tipo de suspiro? Um último estremecimento da onda? Um gotejar de água em alguma pia, onde, borbulhando, vai morrer? Deixe-me tocar a mesa – assim – e, desse modo, recuperar a sensação do momento. Um aparador coberto de galheteiros; um cesto de pãezinhos; um prato de bananas – essas são visões reconfortantes.

Mas, se não há histórias, que final poderá ter ou que começo? A vida talvez não seja suscetível ao tratamento que lhe damos quando tentamos contá-la. Sentados tarde da noite, parece estranho não termos mais controle. Pequenos compartimentos já não são

muito úteis. É estranho como a maré da força se retira para algum córrego seco. Sentados sozinhos, parece que fomos gastos; nossas águas mal conseguem rodear debilmente aquela espiga de azevim-do-mar; não podemos alcançar aquela pedra distante para umedecê-la. Acabou, estamos acabados. Mas espere – fiquei a noite inteira sentado à espera – um impulso nos percorre novamente; nos levantamos; lançamos para trás nossos cabelos encharcados; desabamos na praia; não podemos ser confinados. Quer dizer, fiz a barba e lavei-me; não acordei minha esposa, e tomei meu café da manhã; coloquei meu chapéu e saí para ganhar a vida. Depois da segunda-feira, vem a terça¹⁶³. (WOOLF, 2015b, p. 160).

A vida é implacável ao se retrair em si mesma, silenciando as possíveis articulações que a língua oferece, pois, longe de ser lógica, assume uma qualidade outra que a de progressão, análise e expressão de uma subjetividade que tenha o processo sob controle. Sua incomunicabilidade última torna o cerne de suas questões apenas contornáveis já que a linearidade não se faz possível, senão muito artificialmente. O silêncio prolonga a espera do inevitável que, nesse contexto, é recommçado, numa nova intenção, novo hábito, novos impulsos. O fluxo da água é iniciado pela unidade mínima, uma gota d'água, e, durante seu percurso, alonga-se, tomba em tanques, rios, voltando ao mar para, na forma de vapor, voltar a se condensar na gota d'água, realizando a circularidade que lhe é característica. Assim parecem ser também as reflexões de Bernard de, concatenando seis vidas enquanto inserido no processo, pender à renovação do mesmo no devir que nunca se repete e que só poderá cessar ao fim da obra, com seu grito contra a morte, que, inconquistável e inabalável, nunca cede.

3

Linguagem e escrita: vias de pensar, performar e ser

O último capítulo objetiva pensar o processo de escrita pelo ponto de vista de Bernard ao esboçar um resumo da sua vida e da vida de seus amigos ao final do romance. Sua escritura é problematizada ainda quando comparada à da mulher que escreve em Elvedon e aos poetas da década de 1930, que Woolf alcunha os “leaning tower poets”. Com o processo de escrita desenvolvido no romance é divisado um paralelo possível na *écriture féminine*, porque ambos promovem a manutenção da diferença como motor que impulsiona a imaginação e a criatividade para reformular outros modos de compreensão e performance.

É feito também um apanhado geral da falta de condições materiais que às mulheres sempre foi imposta no patriarcado inglês, impedindo-as de conquistar sua autonomia e liberdade. Sem opções para exercerem profissões que as garantissem o mínimo possível (um teto todo seu e 500 libras por ano) para sonharem e realizarem suas ambições e talentos, as mulheres ainda no início do século XX lutavam para ultrapassar a condição de subserviência ao poder e ao ego masculinos, legitimados pelas instituições. A diferença entre os sexos, para Woolf, era vista como algo profícuo por possibilitar novos relacionamentos no plano da biopolítica e uma ética no plano da imanência, que poderiam vir à tona pela androginia.

Finalmente, são tecidas considerações sobre a interface entre a linguagem e o silêncio que a arte *avant-garde* modernista realiza ôntica e ontologicamente. As palavras podendo organizar o caos, por vezes, também prestam um desserviço ao escritor ao gerarem um falatório esvaziado de qualquer sentido, devendo ser recombinações em novas ordens e sentenças para, assim, ocasionarem novas reflexões e performances. Os limites da comunicação também são pensados como potência para trabalhar os recessos da linguagem, resguardando o silêncio presente no que nunca é dito, mas somente sugerido, nas entrelinhas do texto.

3.1 Escrita literária

No último episódio do romance, Bernard encarrega-se de fazer um apanhado geral, na velhice, do todo que até ali havia sido a sua vida e a de seus amigos. Conversando com um interlocutor em um restaurante, ele sente a liberdade de poder falar sem moralismos e sem necessariamente seguir uma linearidade teleológica nas histórias que se propõe a narrar. Os dois parágrafos a seguir prefaciam a metodologia empregada e o que o próprio Bernard veio a construir no decorrer dos anos sobre o que entende por histórias, linguagem e escrita:

“Agora, resumindo”, disse Bernard. “Agora, explicando para você o sentido da minha vida. Como não nos conhecemos (embora tenhamos nos encontrado uma vez, eu acredito, embarcando para a África), podemos falar livremente. Tenho a ilusão de que algo se adere por um momento, tem redondeza, peso, profundidade, e está completo. Isso, por enquanto, parece ser minha vida. Se fosse possível, eu a daria a você em sua integralidade. Eu a colheria assim como quem colhe um cacho de uvas. Eu diria, ‘Tome isto. Esta é minha vida’.

“Mas, infelizmente, o que vejo (esse globo, cheio de figuras) você não vê. Você vê a mim, sentado à sua frente, um idoso, acima do peso e com cabelos brancos nas têmporas. Você me vê pegar meu guardanapo e desdobrá-lo. Você me vê servindo-me de um copo de vinho. E vê atrás de mim a porta abrindo e as pessoas passando. Mas, a fim de que você possa entender, a fim de dar minha vida a você, devo contar uma história – e há tantas e tantas – histórias da infância, histórias da escola, amor, casamento, morte e por aí vai; e nenhuma delas é verdadeira. Entretanto, assim como crianças, contamos histórias uns aos outros, e, para enfeitá-las, inventamos essas frases ridículas, exageradas e belas. Como estou cansado de histórias, como estou cansado de frases que se estabilizam belamente! Além disso, como desconfio de esboços da vida que são desenhados em folhas de anotações pela metade. Começo a ansiar por uma linguagem menor, como a que amantes usam, palavras quebradas, inarticuladas. Como o arrastar de pés sobre calçadas. Começo a procurar uma forma que esteja mais de acordo com aqueles momentos de humilhação e triunfo que, inevitavelmente, vêm e vão. Deitado numa vala num dia tempestuoso, quando tem chovido, e depois nuvens enormes marcham sobre o céu, nuvens despedaçadas, tufo de nuvens. O que me deleita, então, é a confusão, a altura, a indiferença e a fúria. Grandes nuvens sempre mudando, e movimento; algo sulfuroso e sinistro, de cabeça para baixo, desordenado; imponente, à margem, quebrado, perdido, e eu esquecido, pequeno, numa vala. De história, de forma, não vejo nenhum vestígio então”¹⁶⁴ (WOOLF, 2015b, p. 143).

A ilusão de que sua história de vida poderia alcançar o peso e a profundidade de uma completude que pudesse indicar o sentido da vida permanece uma ilusão, como essa passagem muito bem ilustra. No primeiro parágrafo, a imagem utilizada para representar o todo dessas sete vidas — Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny, Rhoda e Percival — é a de um cacho de uvas. Se possível tomar

essas vidas em suas mãos, se possível dar um sentido completo e finito a algo inacabado e ainda posto em desdobramento, cada vida e cada história teria a corporeidade de cada uva nesse cacho de sete. A imagem, entretanto, revelando o potencial de sentidos múltiplos a serem construídos naquele mundo, naquele pequeno e frágil corpo finito de cada uva, parece ser impossível pela linguagem linear; impossível relatar a totalidade de um emaranhado de tempos e dimensões inter cruzados pela percepção e pelo afeto que tomam Bernard, como narrador e como personagem, e cada um de seus amigos. Essa narrativa como impossibilidade de se fazer objeto que poderia ser passado das mãos do sujeito, que aqui fala, para outro, que aqui ouve ou lê, aponta para uma compreensão outra do que na obra woolfiana poderíamos entender por escrita.

Se essas vidas, esses mundos povoados por experiências singulares não podem ser agarrados, já que nenhuma dessas histórias sobre a infância, a escola, o amor, o casamento e a morte seria verdadeira, pois elas somente dão a falsa impressão de um todo finito e acabado, ao leitor resta aceitar que a linguagem falha por não poder veicular uma mensagem sólida e eficaz, mas tão somente palavras quebradas, palavras inarticuladas. Essas palavras poderiam ser comparadas ao arrastar de pés na calçada, cujos passos desencontrados não seguem uma direção única, que não mais tentam renunciar ou disfarçar a transitoriedade das relações, situações e sentidos que, de um momento para o outro, podem ser acessados por vias novas e encaminhar reflexões que ponham por terra quaisquer certezas que se queiram absolutas. A realidade não se revelando por completo, o escritor atém-se ao que pode ser construído do dito e trabalha o potencial do que se retrai e foge à linguagem, procurando criar conexões novas e originais, não pelo simples desejo estilístico ou egoístico, mas sim para desdobrar pensamento e ensejar outras vias de compreensão e performance.

Talvez a cena imaginada no segundo parágrafo possa melhor encapsular esses contrastes, em que Bernard vê a si mesmo como mero corpo jogado numa vala em uma manhã tempestuosa. Enquanto a chuva cai, nuvens enormes passam no céu, provocando um misto de sentimentos de confusão, vertigem, indiferença e fúria, pois as forças de vida e morte, passando na frente de seus olhos, fazem-no enxergar também as forças que o movem cotidianamente, mas que nesse momento tão singular o prostram diante da impossibilidade de verbalizar a percepção de que, a despersonalização sendo alcançada num instante fugaz, seu

corpo parece se integrar aos elementos. Isso, porém, não pode ser totalmente efetivado por ainda respirar, perceber e pensar, sua corporeidade ainda o prendendo a uma humanidade da qual Woolf não parece querer ou poder abrir mão de todo, ainda que a imponência da condição nos apequene e paralise perante o movimento de subidas e descidas, ritmos que escapam a razão e vontade humanas em sua finitude. Tais momentos parecem de tal modo dissolver a arquitetura das histórias que Bernard sempre idealizou e contou a seus amigos, no decorrer de sua vida; e somente agora, chegando à velhice e tentando resumir o todo de sua vida e a de seus amigos, a forma parece ceder e não mais sustentar sua fala, que, num bravejar último, detalhado no capítulo anterior, vocifera contra a morte, mas por ela é assimilada. O silêncio acaba sendo a resposta derradeira para as questões sobre a linguagem e a forma no plano da imanência postas no romance, a onda engolindo todas as personagens num movimento final.

A escrita vem complementar, desse modo, o que já foi dito e vivido, e redesenhar e reconfigurar o passado irrompendo, nesse caso, no monólogo de Bernard. Poderia ser feita aqui uma aproximação dessa fala com a *écriture féminine*, em especial com as propostas de Hélène Cixous, para quem a escrita é equacionada com o desejo que impulsiona para além da lógica de oposição, agressão, escravidão, castração e morte. Em “Prediction”, prefácio de seu livro *First Names of No One* (1974), Cixous (1994a) pensa a escrita, impelida pelo desejo, como a dimensão para reelaborar e reimaginar a performance e os vazios deixados pela Linguagem/Lei, entreabrindo possibilidades de mover e desconstruir os limites e construtos sociais a fim de desarticular um sistema que privilegia a repressão do que ocasiona uma alternativa, uma diferença que pudesse desestabilizar identidades fixas. Indo para além de limites preestabelecidos ou, melhor, “a vida sem limites”¹⁶⁵ (CIXOUS, 1994a, p. 28), Cixous argumenta que o sujeito pode tornar-se livre para “desenvolver-se”, pois trafega sem limites por dimensões em que a diferença agora é compreendida por *différance*, fundamento para diferir, diacronicamente, e diferenciar, sincronicamente.

A literatura apresenta-se, assim, como o ponto de referência para ensaiar esse movimento de despersonalização, transformando identidades do *Propre* em desconstruções que, desestabilizando a propriedade, se tornam pensamento de *personne*. A ficção é entendida como o não lugar, onde “o real não é definido por

um oposto, onde o literário não é uma emanção de outra coisa, esperando ser impresso, onde a fantasia não é um mero *stop-gap*, onde o desejo não é um sonho, onde, no maisreal, o lugar outro por vir se anuncia”¹⁶⁶ (CIXOUS, 1994a, p. 28, grifo meu). Cixous (1994a) entende que esse não lugar da ficção ensaja as aventuras do maisreal, questões limítrofes entre literatura e filosofia, num apelo que se transforma em ação, intervenção por mover corpos a participarem ativamente da formação do sujeito, de suas evoluções e suas possibilidades de vida. Se, do ponto de vista ontológico, a morte se caracteriza como um dos limites impostos na vida, na liberdade e nas possibilidades individuais, Cixous quer adentrar a ficção por esse “pico vertiginoso”¹⁶⁷ (CIXOUS, 1994a, p. 28) a fim de consumir a subjetividade no desconhecido, em que a subjetividade vacila entre “ninguém e todas as suas individualidades possíveis”¹⁶⁸ (CIXOUS, 1994a, p. 28), desejante do infinito.

O esforço de descentralização que a ficção produz efetiva-se em dois níveis. No campo do individual, a subjetividade deve ser atacada quando representar e assegurar a unicidade, a totalização, o conservadorismo e o totalitarismo. Entretanto, Cixous não propõe o completo apagamento do sujeito, mas, sim, sua divisibilidade de modo a fragilizar o centro e as fronteiras do ego para dele dissociar as noções de autoridade, repressão e propriedade. No campo social, a intersubjetividade precisa ser atacada pela crítica ao logocentrismo, que, para a crítica literária, não pode ser dissociado do falocentrismo. Assim, é pela *écriture féminine* que um novo posicionamento pode se dar, de modo a afrontar a lógica do senhor e do escravo, do *Prope*, para revelar uma escrita de *personne* que se move para além das identidades preestabelecidas pelas instituições, pensando e sentindo sua existência como sujeito, ou ainda, como expôs Cixous, no prefácio ao livro *The Hélène Cixous Reader* (1994), “um sujeito é pelo menos mil pessoas”¹⁶⁹ (CIXOUS, 1994b, p. xvii). Ao indagar sobre quem é, Cixous (1994b) prefere trabalhar com a pergunta *Qui son-je?* à formulação *Qui suis-je?*. As traduções, respectivamente, *Quem são eu?* e *Quem sou eu?*, revelam a pluralidade constitutiva do ato de escrita e da construção e desconstrução do *eu* que escreve sob influência de todas as idades por que já passamos e por que passaremos e não passaremos, salientando que esse processo é por natureza inacabado, mutável e móvel porque vivemos-falamos-pensamos-sonhamos. É importante ressaltar que, no francês, a homofonia de *sont-je* e *songe* ajuda a complicar ainda mais a construção da subjetividade para Cixous, porque instaura o plano do sonho

como contribuinte para a formação e experiencição das personagens sobre as quais lemos, que vivemos e sobre as quais escrevemos. A pensadora, assim, brinca com os limites do sujeito já que é no sonho que aquele estranho de nós mesmos irrompe desconvidado, o inconsciente manifestando nossa alteridade para além das inscrições culturais normativas.

O longo ensaio *A Room of One's Own* é baseado em dois trabalhos que Virginia Woolf leu para a Arts Society em Newnham e para a Odtas em Girton, os quais, expandidos, sustentam a tese de que, para as escritoras, faltavam as condições materiais que facilmente se apresentavam aos seus irmãos: um teto todo seu e 500 libras por ano. Ao jantar em Fernham, a narradora¹⁷⁰ percebe a contenção de despesas por que passam as estudantes, nessa faculdade para mulheres, para a qual, com muito esforço, foram angariados fundos via doações, totalizando 30 mil libras para sua criação e manutenção 60 anos antes. Esse montante, no entanto, só poderia cobrir as necessidades básicas para o funcionamento da instituição, que deveria atender a todas as mulheres do Reino Unido, da Irlanda e das colônias à época. Conjecturando sobre as possíveis razões pelas quais Fernham devia passar por tantas privações quando comparada a faculdades frequentadas somente por homens, como Oxbridge, o ensaio remonta à tradição de doações de bolsas de estudos que incentivavam o fortalecimento das instituições de ensino e pesquisa ao longo de sua história. Fernham, por outro lado, não podia contar com doações do público feminino, pois, não podendo trabalhar, as mulheres não recebiam um salário, e, mesmo se quisessem e pudessem se inserir no mercado de trabalho, sua renda estaria legalmente sob o poder do marido, sendo, assim, propriedade dele.

Na biblioteca do British Museum, a narradora, ao selecionar livros que investiguem as possíveis relações entre as mulheres e a condição de pobreza a que eram submetidas, percebe que todos são escritos por homens. Além disso, ela percebe que um sentimento de raiva parece evoluir das páginas de um livro que disserta sobre a inferioridade das mulheres nos níveis mental, moral e físico, ao que, causando esse efeito no leitor, questiona: de onde viria essa raiva e a necessidade de asserção de uma suposta superioridade masculina? Mais tarde, lendo as notícias do dia, percebe que “o visitante mais transitório a este planeta [...] que portasse esse jornal não poderia deixar de estar ciente, até mesmo a partir desse testemunho disperso, de que a Inglaterra está sob o domínio do patriarcado”¹⁷¹ (WOOLF, 1989, p. 33).

Acrescenta que “as mulheres têm servido, por todos esses séculos, de espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de refletir a figura masculina ao dobro de seu tamanho natural”¹⁷² (WOOLF, 1989, p. 35).

Se a narradora concorda com a argumentação do professor Trevelyan, segundo a qual na Inglaterra não havia mulheres escritoras que atingissem a genialidade de William Shakespeare, ela problematiza esse cenário ao suplementar a história da literatura inglesa, criando a personagem Judith Shakespeare. Esta é a irmã fictícia de Shakespeare, cuja genialidade não pode ser levada à tona dadas as circunstâncias externas que impossibilitam sua liberdade criativa e sua participação em sociedade para além do confinamento doméstico. Ao comparar suas trajetórias, o ensaio reflete que a William Shakespeare foi facultada a possibilidade de sair de casa antes do casamento pela mera vontade de explorar o mundo para além da vizinhança onde morava, buscando as oportunidades que as cidades lhe reservavam, encontrando diversos tipos de pessoas de todas as camadas da sociedade. Observando e relacionando-se com os outros, seus conhecimentos formais de gramática, letras clássicas, lógica e retórica possibilitaram à sua pena criar as personagens que hoje conhecemos e o pensamento que tão agudamente pôde perceber e criticar o humano, homens e mulheres em diferentes realidades e condições. Por outro lado, se tentássemos projetar um destino que se quisesse tão artístico quanto o de seu irmão, a narradora imagina um futuro em que sua personagem, sem a educação formal que seu irmão recebeu, precisa fugir de casa, não havendo obtido o consentimento de seus pais de mudar-se para capital a fim de trabalhar no ramo teatral, onde ela não consegue sequer realizar a profissão que almeja já que o exercício desta era expressamente proibido por lei. Sozinha, encanta-se e apaixona-se por um ator, que, após engravidá-la, a abandona. Desesperada, Judith se vê sem alternativas, senão o suicídio, encerrando ali o potencial que se perde na história da literatura toda vez que a uma mulher eram vetadas as oportunidades que aos seus irmãos eram oferecidas.

Essa personagem resguarda um potencial que é explorado em profundidade somente no último capítulo do livro, em que alerta:

Ela morreu jovem – infelizmente, ela nunca escreveu uma palavra. Ela jaz no lugar onde os ônibus param, do lado oposto a Elephant and Castle. Agora, minha crença é que essa poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada na encruzilhada ainda vive. Ela vive em mim e em muitas outras mulheres que não estão aqui nesta noite, pois elas são presenças contínuas; elas apenas precisam da oportunidade de andar por entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, acredito, está em nosso poder oferecê-

la. Minha crença é que, se vivermos por volta de mais um século – estou falando da vida comum que é a vida real e não as vidas separadas que vivemos individualmente – e com quinhentas libras por ano para cada uma de nós e tetos todos nossos; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se escaparmos minimamente da sala de estar comum e virmos seres humanos não apenas em relação uns aos outros mas em relação à realidade; e o céu também e as árvores ou o que quer que sejam as coisas em si mesmas; se pudermos olhar para além do demônio de Milton, pois nenhum ser humano deveria excluir a vista; se confrontarmos o fato, pois é um fato, de que não há um braço a que se agarrar, mas, sim, que devemos seguir sozinhas e que nossa relação é ao mundo da realidade e não somente ao mundo de homens e mulheres, então, a oportunidade virá e a poeta morta que foi a irmã de Shakespeare vestirá o corpo que ela frequentemente abandonou. Divisando sua vida a partir das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, assim como seu irmão havia feito, ela nascerá. Quanto à sua vinda sem essa preparação, sem esse esforço de nossa parte, sem a determinação de que, quando ela nascer novamente para ela será possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, porque seria impossível. Mas insisto que ela viria se trabalhássemos para ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena¹⁷³. (WOOLF, 1989, p. 113-114).

Parece que Judith Shakespeare poderia exercer uma inclusão exclusiva, em termos agambenianos. Ela desarticula a lógica do patriarcado, escorregando por entre seus dedos, se ao menos tivesse sido possível para ela realizar sua genialidade assim como seu irmão, de fato, pôde e fez. Ela se torna o exemplo de uma escritora mulher que faz uma exigência à qual a comunidade literária não pode não responder, unindo o passado, o presente e o futuro das mulheres como, nas palavras de Jane Goldman, “o anterior a um futuro feminista, sempre deferido e já presente”¹⁷⁴ (GOLDMAN, 2005, p. 155). Observando o horizonte, *teremos visto* as possibilidades infinitas de reavaliar o passado, o que se torna possível graças à persistência da imaginação de concretizar um futuro que acrescenta o que Woolf chama de “um suplemento à história”¹⁷⁵ (WOOLF, 1989, p. 45). O tempo messiânico¹⁷⁶ de Lady Hester, do ensaio “How It Strikes a Contemporary”, coloca a história da literatura em contato direto com o presente para que o futuro permita que escritoras mulheres possam realizar seu potencial.

Estando às margens da literatura, as mulheres precisavam ultrapassar diversos sentimentos que antagonizassem sua produção. Deveriam, desse modo, ignorar a raiva que sentissem por terem sido formalmente excluídas da academia e do mundo para além da vida doméstica, relegando-as ao enclausuramento que sua ignorância, seu medo e sua dor podiam oferecer como alternativas que as abrigassem em sua humanidade. O método empregado em *A Room of One's Own* faz-se particularmente interessante por atravessar diversos níveis de comparação

entre exemplos singulares, sejam as personagens fictícias que a narradora criava, como a própria Judith Shakespeare, sejam as autoras de renome que ajudaram a criar uma tradição de escrita feminina na Inglaterra, como Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot, entre outras; a narradora ainda discorre sobre a vida das esposas, filhas e irmãs dos grandes escritores da tradição inglesa, como Dorothy Wordsworth, Sara Coleridge, Jane Welsh Carlyle e Anne Thackeray Ritchie, para mencionar apenas algumas. Seu levantamento da produção feminina ajuda-a a descrever as forças que encorajavam, mas principalmente inibiam, a vocação literária entre as mulheres na história da Inglaterra, como Alex Zwerdling já havia apontado em seu livro *Virginia Woolf and the Real World* (1986).

Seu feminismo da diferença parece se fazer sentir mais claramente na seguinte passagem: “A educação não deveria trazer à luz e fortalecer as diferenças ao invés das semelhanças [entre os sexos]”¹⁷⁷? (WOOLF, 1989, p. 88). Zwerdling (1986) já bem apontava que Woolf não se considerava uma feminista, o que implicaria à sua época ser vista como uma sufragista, ainda que tenha trabalhado a favor da causa. Por mais que concordasse que o voto era uma importante conquista política para a emancipação das mulheres, Woolf criticava o movimento não só por este fazer uso da violência pela causa acima de tudo, mas também porque o voto por si só não seria capaz de redimensionar as relações mais profundas, na sociedade, entre homens e mulheres. Sem independência financeira e sem um lugar só seu, onde pudessem pensar e criticamente discernir os valores e as intenções que sustentavam essas redes de interação, as mulheres não conseguiriam fazer sua diferença a partir de um lugar de diferença que entenda que homens e mulheres não são iguais. No projeto woolfiano, não almejam sequer ser iguais, mas sim ter a liberdade de reciprocamente ouvir e falar, sem a adulação e o comprometimento com a serventia a que ao gênero feminino estava subentendido ainda no século XX. A diferença em Woolf enseja o nascimento do novo e original, porque proficuamente entreabre novos horizontes de percepção que o plano da biopolítica por vezes pode obnubilar ao deter-se nos jogos de poder e, assim, não conseguir pensar uma ética no plano da imanência, com base na qual a relação humana possa ser pensada também em relação ao não humano.

Essa diferença reúne ambos, homem e mulher, no que Woolf propõe em *A Room of One's Own*: uma sentença masculina e uma sentença feminina. No último capítulo, a narradora alude ao romance de Mr. A, que, por mais que fosse

admirável em sua objetividade, ainda assombrava o leitor como se “uma sombra parecesse deitar na página. Era uma barra reta e preta, uma sombra na forma de algo como a letra ‘I’”¹⁷⁸ (WOOLF, 1989, p. 99), a qual seria envolta por uma névoa de modo que as coisas e os outros se tornariam praticamente indiscerníveis, e, conseqüentemente, sua existência seria ofuscada e quiçá até mesmo inconsistente, se não para consolidar a forma, a cor e, em geral, a presença da letra “I”. Como um representante da sentença masculina, esse romance serve para ilustrar uma linguagem cujas palavras ditam as normas e o *ethos* de um mundo vislumbrado e regulamentado pelo patriarcado. A sentença masculina afirma sua própria validade ao excluir qualquer outra forma de pensamento e performance que não incluía, em seu sistema, os valores por ela exaltados. A sentença masculina é inclusiva daquilo que ajuda a estabilizar seu sistema, alienando em contraparte o que Woolf alcunha uma sentença feminina, cujo exercício se faz por meio de “palavras quebradas”¹⁷⁹ (WOOLF, 2015b, p. 143).

No livro *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), de Davi Pinho, caminhos são propostos para a instauração de novos modos de compreensão da literatura woolfiana em diálogo com o livro *Que é a literatura?* (1948), de Jean-Paul Sartre, e a *écriture féminine* das feministas da década de 1970, atentando-se aos limites tanto da linguagem masculina quanto da linguagem feminina. Se num primeiro momento a dicotomia sartriana entre a poesia, silenciosa, e a prosa, engajadora, vai de encontro ao que Virginia Woolf se propõe com sua prosa poética, podemos perceber posteriormente que o engajamento existencialista parte do pressuposto de que algo definido e acabado, um produto comunicável, é fabricado por romancistas. No entanto, Davi Pinho (2015) aponta muito claramente para a dificuldade de interpretação da ficção woolfiana como uma tentativa didática de mover leitores a uma determinada maneira de posicionar-se no mundo, movimento típico da linguagem masculina. Buscando o silêncio da poesia, característico da linguagem feminina, a prosa poética da escritora insinua, por “palavras quebradas”, a intangibilidade do *it* da vida sobre o qual não se deseja palestrar, mas sim pincelar em uma imagem tão viva que seja autossuficiente para sobreviver à pequena vida útil de uma simples mensagem.

Sartre, em seu recorte metafísico, não alcança a unidade da linguagem que Woolf chama de andrógina. No último capítulo de seu livro, Davi Pinho (2015)

aproxima as questões abordadas por Hélène Cixous, na década de 1970, da androginia proposta por Woolf na década de 1930. “A mente andrógina é a possibilidade de uma mente que esteja pra além da afirmação do mesmo, e negação do outro, e, nesse sentido, ela é uma afirmação, ou efetivação, da diferença” (PINHO, 2015, p. 189). O grito assertivo de uma linguagem masculina que quer subjugar é apaziguado pela sensibilidade feminina que, antes de mais nada, procura ouvir a alteridade anunciada pelo outro. Na unidade entre diferentes, a propriedade do ser humano livre brilha nos interstícios de compreensão e produção dessas duas linguagens historicamente construídas. O feminino em Virginia Woolf “pode ser considerado uma quebra ontológica” (PINHO, 2015, p. 185), um primeiro passo que encaminhe artistas e pensadores rumo à linguagem. Uma linguagem sem adjetivações. Puramente andrógina.

É importante lembrar aqui também a mulher que Bernard e Susan podiam avistar ao longe na casa em Elvedon:

Lá embaixo, entre as profundezas das folhas, os jardineiros varriam o gramado com vassouras grandes. Uma dama escrevia, sentada. Transfixado, petrificado, pensei, “Não posso interferir com o varrer das vassouras. Eles varrem e varrem. Tampouco com a fixidade daquela mulher escrevendo”. É estranho que não possamos impedir os jardineiros de varrerem nem expelir uma mulher. Ali eles permaneceram por toda minha vida. É como se alguém tivesse acordado em Stonhenge, rodeado por um círculo de pedras enormes, essas inimigas, essas presenças¹⁸⁰. (WOOLF, 2015b, p. 144-145).

Essa mulher escrevendo já incorporava ainda no início do romance a sentença que, resistindo às forças da sociedade patriarcal, performava a alteridade que trazia consigo e, escrevendo, pensava e produzia dentro de uma comunidade que, pelas bordas, poderia criticamente avaliar os impasses de seu tempo. Esta seria uma sociedade de *outsiders*, que quebrava o silêncio de séculos de subjugação feminina a fim de adentrar o palco de ações agora com uma voz própria, que não buscasse somente o grito da raiva¹⁸¹, que muito facilmente poderia ser desqualificado sob o mote de histeria, mas também tentasse desarticular a sentença masculina pela ironia e pela multivocalidade que o texto woolfiano ajuda a ilustrar tão exemplarmente. Se essa mulher escritora já aparecia no início do romance, no decorrer da narrativa ela volta para marcar principalmente o resumo final de Bernard, simbolicamente reunindo uma força tão milenar quanto Stonehenge na história da Inglaterra. Da comparação com as pedras erigidas, pode-se depreender que essa força milenar se fizesse sentir também nos empenhos domésticos protagonizados pelas mulheres, criando

filhos e filhas, ou, melhor, contribuindo diretamente para a manutenção da espécie e a ascensão do Império Britânico sem, no entanto, ter seus trabalhos valorizados e reconhecidos materialmente até bem recentemente. Como bem aponta a pesquisa feita em *Three Guineas*, foi, por meio de atos parlamentares, que: em 1918, mulheres acima de 30 anos de idade conquistaram o direito de voto; em 1928, esse direito foi estendido também a mulheres acima de 21 anos; e em 1919, às mulheres foi permitido exercer um trabalho remunerado fora de casa. A escritora a que Bernard se refere dá um passo além ao redimensionar a contribuição das mulheres também pela escrita, marcando sua infância e recontornando a possível trajetória que sua leitura de mundo poderia ter seguido, senão por esse encontro inesperado.

Além dessa mulher escritora, entretanto, também figuram os jardineiros na passagem supramencionada, entreabrindo a realidade da classe trabalhadora, um mundo somente sugerido na obra woolfiana, mas, de fato, pouco explorado por Woolf, senão de passagem, alertando para a necessidade de pensar também sua exclusão dentro do sistema. Em “*Britannia Rules The Waves*”, Jane Marcus (2004) alerta para a representação das diferentes classes na passagem citada, em que uma *lady*, e não simplesmente uma *woman* ou, melhor, uma figura feminina aristocrática em uma casa de campo grandiosa, tem o privilégio de pensar e escrever somente pelos esforços necessários para o bom funcionamento social, assegurado pela classe trabalhadora que lhe serve. Esse duplo que recorre a Bernard do início ao fim do romance, Marcus (2004) argumenta, atua como uma das instâncias de ironia do texto woolfiano que, em *The Waves*, serve para desarticular a ideologia de classe, império e gênero de sua época.

Posta em xeque, para Jane Marcus (2004), também está a autoridade do próprio Bernard como escritor, visto que sua fala ao final do romance poderia ser entendida como uma paródia do próprio conceito de autoria, o que alargaria os limites que as classificações mais didáticas tentam localizar de Woolf como escritora modernista, já que seu texto possui diversas das características que mais tarde seriam agrupadas no intuito de definir o pós-modernismo, de acordo com as definições propostas por Linda Hutcheon¹⁸², por exemplo. Assim, Marcus (2004) elenca diversas marcas que singularizam a obra referida ao desafiar a classificação tradicional que separa o modernismo do pós-modernismo, dado que em *The Waves* podem ser presenciados: o enfraquecimento da fé humanista no sujeito coerente; a dúvida sobre a integridade do artista; a paródia e a ironia

debocham da cumplicidade entre o herói e o poeta na criação de um sujeito nacional coletivo; a intertextualidade do romance com a poesia romântica; o questionamento da ansiedade do homem branco em expressar sua identidade como experiência universal; a criação de “the quantum self” ao incorporar novas teorias da física, fazendo suas personagens desdobrarem-se mutuamente; a criação, também, de “quantum text”, apresentando a relatividade do tempo na estrutura dupla entre o passar de um dia nos interlúdios simultâneo ao atravessamento das experiências das personagens nos oito episódios do romance.

Esse poder de síntese de Jane Marcus revigora com grande potência seu texto, em especial pelo alto teor criativo e pela seriedade com que relê *The Waves*, alertando para o fato de essa obra ser altamente crítica dos discursos discriminatórios quanto a gênero, raça e classe social, algo que até o início dos anos 2000 havia sido pouco explorado. Vale perguntar, no entanto, se a interpretação que Marcus faz acerca da personagem principal e de seu resumo ao final do romance não levaria os desdobramentos da fala de Bernard, e a própria dinâmica do processo de escrita, a leituras que reduzam a potência do texto woolfiano às forças materiais apenas, atuando somente no campo biopolítico. Isso, quero argumentar, acaba por desconsiderar o vigor do plano de imanência sempre apresentado na sinuosidade do movimento de sua sentença por meio dos sons e do ritmo do texto e das imagens que atuam como complexo metafórico, ressurgindo dos recessos das palavras escolhidas no texto para também deixar falar o silêncio do que se resguarda, como será mais bem explorado no próximo subcapítulo deste livro. Em “Britannia Rules *The Waves*”, Jane Marcus afirma que Bernard, enquanto o artista, estaria “roubando as subjetividades de seus amigos, suas vozes e silêncios marginalizados, suas imagens do desastre e a falta de sentido do universo”¹⁸³ (MARCUS, 2004, p. 70). Isso porque, encarnando a voz do autor branco, agente e herdeiro direto da civilização ocidental, Bernard absorveria a fala de seus companheiros marginalizados na sua produção de modo a fazer da alteridade do olhar e, por extensão do ego alheio, personagens de sua história, meros componentes literários para atingir seus objetivos em sua produção ficcional.

Deve-se levar em consideração, entretanto, que o resumo que se torna o empenho improvisado de Bernard ao final do romance já se assume uma escrita em primeira pessoa, que se apresenta como possibilidade, após anos de convívio e impactos com seus amigos, na maneira como a presença deles, ainda na

ausência, o envolve no quebrar das ondas de influência e experiência nas quais sua vida se desdobra. Sua escrita autobiográfica claramente parte dos pressupostos de que, como herdeiro direto do Império Britânico ou, ainda, como um homem branco de classe média alta que teve acesso às melhores escolas públicas e, posteriormente, universidades da Inglaterra, seu *eye/I* é diretamente influenciado pelos privilégios que sua posição lhe confere. Ela é, de fato, marcada pela ideologia imperialista, racista, classista e sexista que seria natural esperar à sua época, como Jane Marcus (2004) bem aponta ao relacionar as personagens aos membros do grupo de Bloomsbury e outros intelectuais dos meios pelos quais Virginia Woolf costumava transitar.

Bernard é comparado, mais especificamente, a Desmond MacCarthy, com quem Woolf já havia discutido furiosamente sobre gênero e escrita, tendo MacCarthy afirmado que as mulheres seriam inferiores aos homens intelectualmente, pois o desejo que elas tinham em serem dominadas já seria prova material de uma suposta inferioridade. Ainda que tenha se inspirado em homens como os *Cambridge Apostles* para criar suas personagens, Woolf redimensiona suas crenças e qualidades de tal modo que de sua escrita irrompem dúvidas e incertezas, que poderiam ser entendidas como deslocamento de supostas posições tomadas do início ao fim do romance — ainda mais se considerarmos a fluidez com que a singularidade se metamorfoseia no outro, por forças externas e internas, que, no final das contas, se mostram incategorizáveis por si mesmas.

Além disso, como leitores, ainda temos acesso à diferença anunciada nas vozes das outras personagens no decorrer do romance, sem que elas sequer fossem intermedidas por uma narradora, o que mostra o grau de liberdade para a expressão de uma fala para a qual não haveria um interlocutor imediato, como o ouvinte a quem Bernard confia sua história de vida ao final da obra. Assim como Bernard, as outras personagens parecem escapar a papéis previamente articulados pelas instituições do seu tempo, ainda que ajam como corpos imperiais em certas instâncias. Elas fogem ao desempenho desses papéis em momentos do ser, em que cada uma delas parece mais autenticamente desarticular categorias às quais as mulheres britânicas deveriam pertencer, como “Rhoda a histérica, Jinny a prostituta, e Susan a mãe”¹⁸⁴ (MARCUS, 2004, p. 70). É interessante, porém questionável, como a leitura de Jane Marcus insinua uma compactuação do discurso imperial de Bernard com a atuação de brutalidade

física e verbal de Percival, de modo a sequestrar as outras vozes e experiências que também povoam o texto woolfiano, silenciando-as por meio de uma interpretação que evidencia a arrogância classista e a intolerância racial de ambos.

Ao atribuir a Bernard o título de “um poeta de sua geração” (MARCUS, 2004, p. 71), poder-se-ia inferir que talvez Bernard pertencesse à geração de 1930, entre os quais figuram Day Lewis, Auden Spender, Isherwood e Louis MacNeice, por exemplo. No ensaio “The Leaning Tower” (1940), Woolf discorre sobre as condições de possibilidade de se produzir poesia na década de 1930, agrupando os poetas da época sob a alcunha de “the leaning tower poets”. Nesse período entre guerras, esses poetas advindos da classe média alta inglesa ainda escreviam do alto de sua torre, da qual podiam avistar as outras classes, suas subalternas, nas quais personagens podiam ser inspiradas dada a tradição literária inglesa, em especial na ficção, de trabalhar com tipos sociais, desde os mais caricatos aos mais multifacetados. Woolf observa, no entanto, que, após a Primeira Guerra Mundial, as estruturas sociais e as instituições sobre as quais os valores imperiais se balizavam sofreram um choque profundo, de tal modo que a torre de estuque teve seu centro de gravidade abalado, levemente curvando-se, a ponto de dali os poetas da década de 1930 só enxergarem o mundo à sua volta também enviesado, descentralizado. Sua poesia, altamente autobiográfica, volta-se para si mesma, encontrando na burguesia a que pertence o bode expiatório para os problemas de seu tempo, sem, entretanto, entrever possíveis soluções. Nesse sentido Woolf indagava:

Quando eles olham para a vida humana, o que veem? Mudança por todos os lados; revolução por todos os lados. Na Alemanha, na Rússia, na Itália, na Espanha, todas as antigas cercas estão sendo levantadas; todas as torres antigas estão sendo tombadas ao chão. Outras cercas estavam sendo plantadas; outras torres estavam sendo levantadas. Havia o comunismo em um país; em outro o fascismo. O todo da civilização, da sociedade, estava mudando. É verdade que não havia nem guerra nem revolução na Inglaterra. Todos aqueles escritores tinham tempo para escrever muitos livros antes de 1939. Mas, até mesmo na Inglaterra, as torres que eram feitas de ouro e estuque não eram firmes. Eram torres inclinadas¹⁸⁵. (WOOLF, 1975b, p. 139-140).

Porque a torre de onde miravam o mundo ao seu redor estava levemente inclinada, esses escritores, graças à sua classe social e à sua educação de alto nível e cara, tornavam-se muito conscientes do fato de que estavam em uma torre. Essa leve inclinação produzia um certo desconforto, acompanhado de um sentimento de pena da própria condição em que se encontravam, que se

transformava em seguida em raiva contra a sociedade que criou as estruturas que os amparavam, a qual, nesse contexto, se tornava o bode expiatório desse sentimento mimético externalizado. Assim sendo, sua produção caracteriza-se pela brilhante investigação egoística de sua trajetória privilegiada, dos estudos acadêmicos ao mercado de trabalho, pois seria impossível abrir mão de todos os privilégios que a vida lhes havia prometido desde berço, algo que até mesmo arriscaria sua carreira literária; e, como resultado, sua poesia revela a discórdia, o amargor, a confusão e a concessão que os perturbavam, sem, ainda assim, atacar de frente a fim de dismantelar as instituições com as quais lucravam. Sua hipocrisia advinha de julgar e pregar — mediante seus escritos, mas não suas ações — a favor de uma sociedade em que todos fossem livres e iguais, algo que, Woolf (1975b) sugere, explica o tom pedagógico e didático de alto-falantes que dominam sua poesia. Ela conclui que aquilo que esses poetas mais anseiam é “estar mais perto de sua espécie, escrever a fala comum de sua espécie, partilhar das emoções de sua espécie e não mais estar isolado e exaltado em estado solitário em sua torre, mas, sim, estar no chão junto com a massa da humanidade”¹⁸⁶ (WOOLF, 1975b, p. 147).

Bernard, de fato, partilha de muitas das características desse grupo de poetas da década de 1930. Contudo, certos momentos parecem escapar à sua compreensão, e, nessa fuga ao recorte que Woolf traçou para alcinhar os “leaning tower poets”, Bernard aponta para os limites do seu pensamento no momento de contato com o outro, cujas linhas de fuga parecem indicar, já desde a infância quando retomada pelo olhar da velhice, possibilidades outras de ser no mundo, como a dos jardineiros e a da dama escrevendo ao longe. O excerto a seguir remonta ao momento em que Bernard consola Susan quando esta testemunha o beijo roubado que Jinny dá em Louis:

Aquilo eu observei até mesmo em meio à minha angústia quando, torcendo seu lenço, Susan gritou, “Eu amo, eu odeio”. “Um criado inútil”, observei, “ri no sótão”, e essa curta

dramatização mostra como estamos imersos em nossas experiências de maneira incompleta. Às margens de toda agonia está um outro observador que aponta; que sussurra assim como ele sussurrou para mim naquela manhã de verão na casa onde o milho sobe até a janela, “O salgueiro cresce na relva à beira do rio. Os jardineiros varrem com grandes vassouras e a dama sentada escreve”. Portanto, ele me direcionou àquilo que está para além de nosso dilema; àquilo que é simbólico, e, portanto, talvez permanente, se é que existe qualquer permanência em nossas vidas tumultuosas, em nosso dormir, comer e respirar tão animal, tão espiritual¹⁸⁷. (WOOLF, 2015b, p. 149).

A consciência de classe de Bernard não parece cair numa culpa ensimesmada que buscaria um bode expiatório a fim de superficialmente aparentar solucionar o problema em questão. À margem de toda experiencição, vivida ou rememorada, está a alteridade que o outro, como corpo individual ou coletivo, apresenta como algo que surge para além de nosso horizonte de compreensão, ainda que não necessariamente de sensibilização. Ao exclamar que um criado inútil ria no sótão, Bernard vocifera contra qualquer forma de diminuição da dor que sente, espelhada na dor de sua amiga Susan, quando, pela primeira vez no romance, ela pode experimentar as dores que o ciúme causa naquele que é excluído, tendo seu objeto de desejo renegado. O que é, nas palavras de Bernard, simbólica nessa cena que retorna é a presença da alteridade incorporada nas figuras dos jardineiros e da mulher escritora, que revelam em uma instância uma tensão na disputa de classes sociais. Uma delas era relegada ao trabalho braçal enquanto à outra cabia o trabalho intelectual dadas as condições materiais que privilegiavam e possibilitavam ler, pensar e escrever como formas de exercer diferença pela performance, sem, no entanto, compactuar com o projeto de perpetuação da exclusão, entendido como constitutivo da sentença masculina para Woolf.

Se aqui a dama sentada escreve, isso não necessariamente indica uma entrada dessa *outsider* no clube de homens, professores universitários, bispos e ditadores, todos coniventes com o massacre de tudo que não sucumbisse aos mandos do império do mesmo. Como *outsiders*, essas mulheres partilham da escrita como plataforma para alcançar outros modos de compreensão e existência com outros *outsiders*, no nível de exclusão de gênero, social ou racial — todas essas questões admitidas por Woolf, ainda que trabalhadas marginalmente por ela mesma não poder ocupar esse lugar último que é do outro, o da classe trabalhadora e o dos colonizados, ela não tendo, assim, esse lugar de fala.

Ainda em “The Leaning Tower”, porém, ela já questionava se talvez, num futuro não muito distante, a redistribuição de renda ocasionada com a taxaço das grandes fortunas na Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial não levaria à maior difusão de conhecimento. Se as crianças, desse modo, pertencessem todas ao sistema educacional universal, isso talvez levasse a um futuro em que as diferenças entre as classes não fossem tão alarmantes e injustas, perpetuando a exclusão da grande maioria. A leitura, Woolf argumenta, permitirá o desenvolvimento de um letramento crítico das massas num mundo em que “no

futuro seremos nós que decidiremos quem será enviado para as escolas e universidades públicas; como eles deverão ser ensinados; e se aquilo que escrevem justifica sua isenção de outros tipos de trabalho”¹⁸⁸ (WOOLF, 1975b, p. 153). Nessa passagem, é enfatizada a extrema importância de permitir que a sensibilidade natural e a dedicação contínua revelem quais escritores podem alavancar a literatura inglesa para além do mercado de massas, impulsionando o pensamento e a arte como um projeto nacional que abraçaria todas as camadas sociais. Uma vez que a todas seriam dadas as condições materiais iniciais para que tal empreendimento pudesse vir à tona, gradativamente a produção intelectual fortalecer-se-ia e permitiria aos verdadeiros escritores o tempo e as condições financeiras para poderem realizar seu ofício plenamente, não precisando ter outra função profissional e social que não a de difundir uma literatura para além das classes. Encerrando seu ensaio, Woolf convida seus leitores e demais *outsiders* a também obliterarem quaisquer linhas e regras que estagnem esse movimento inaugural, advertindo que:

A literatura não é o território privado de ninguém; a literatura é um território comum. Ela não é recortada por nações; não há guerras ali. Devemos transgredir livres e sem medo a fim de encontrarmos nosso próprio caminho. É assim que a literatura inglesa sobreviverá a essa guerra e atravessará o golfo – se plebeus e *outsiders* como nós fizerem daquele país seu país, se ensinarmos a nós mesmos como ler e escrever, como preservar e como criar¹⁸⁹ (WOOLF, 1975b, p. 154, grifo meu).

Virginia Woolf convida seus leitores à transgressão de quaisquer amarras ao pensamento crítico, pois entende que ele é formativo tanto no plano biopolítico como no plano da imanência, ajudando a questionar e complicar preconceitos e ideologias naturalizadas, seja de gênero, seja de classe ou raça. Assim, a imagem do gramado, já trabalhada anteriormente pela autora em *A Room of One's Own*, é retomada para mostrar que limites podem ser alargados e reestruturados quando reavaliados; e, para esse fim, a literatura mostra-se o território mais fértil, o maisreal de Cixous, exatamente por esgarçar os limites da linguagem. Vivemos de palavra e silêncio. Estes são os pilares que sustentam e dão unidade à escrita literária, espaço-temporalidade em que poesia e pensamento tecem a travessia humana que sonha, relembra, des-articula, incorpora, vive, pensando a guerra e a nação sem, entretanto, pertencer à sua lógica de domínio e exclusão, servo e escravo radicalizados na língua patriarcal que Woolf combate.

3.2 Linguagem: tensão entre a palavra e o silêncio no fazer literário

No primeiro capítulo do seu livro *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*, Jane Goldman delimita o conceito de *avant-garde* com que trabalhará em sua introdução ao modernismo, abordando as diferentes transições pelas quais as artes passaram, ao tocar a questão que atua como nervo central de qualquer discussão artística: a linguagem. Baseando-se no ensaio “On Language as Such and on the Language of Man” (1916), de Walter Benjamin, Goldman (2005) argumenta que as linguagens próprias da escultura, da pintura e da poesia passam por uma revolução profunda na medida em que tentam forjar uma nova maneira de visual e verbalmente pensar e artisticamente apresentar as questões de seu tempo, políticas e estéticas. Embora a articulação feita com o ensaio de Benjamin seja interessante por pensar com uma teoria que reúna a totalidade das diversas modalidades artísticas que aborda em seu livro, Goldman não detalha os diferentes níveis sobre os quais o filósofo alemão discorre ao pensar a linguagem.

Em “On Language as Such and on the Language of Man”, Benjamin (1997) alerta que não há coisas, tanto de natureza animada como inanimada, que de uma forma ou de outra não participam da linguagem. As coisas, manifestando sua essência espiritual em imediata identificação com sua essência linguística, possibilitam que tomemos conhecimento da sua existência na medida em que elas também têm uma linguagem própria. Essa identificação, porém, não será estabelecida necessariamente, o que implica que todas as coisas comportam uma parte não linguística que não pode ser comunicada e, por isso, a linguagem das coisas é de natureza muda. Portanto, à linguagem muda da natureza, as línguas humanas sonoramente respondem — o nome que damos sendo a tradução perfeita da linguagem imperfeita das coisas. O filósofo acrescenta que a manifestação mais clara da essência linguística das coisas dá-se na própria linguagem, a qual sempre comunica a si mesma. Assim, Benjamin exemplifica seu ponto com a imagem da lâmpada, afirmando que “a linguagem dessa lâmpada, por exemplo, comunica não a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é *comunicável*, não é de modo algum a lâmpada em si), mas sim a linguagem-lâmpada, a lâmpada na comunicação, a lâmpada na expressão”¹⁹⁰ (BENJAMIN, 1997, p. 63, grifo do autor). Desse modo, a interpretação segundo a qual a linguagem comunicaria um conteúdo é contestada, porque, como comunicação, a linguagem já desde sempre comunica as coisas, algo comunicável por natureza, a linguagem trazendo-as à tona no nome, como possibilidade de comunicação da manifestação da essência linguística.

Assim, a conexão que pode ser estabelecida entre as transformações por que passam as linguagens no modernismo, como Goldman (2005) avalia em seu livro na esteira de Benjamin, é de que, a linguagem comunicando a si mesma, o *avant-garde* comunica a si mesmo. O que pode ser depreendido disso é que, com a crise da representação, a arte modernista se exime do papel de representação fiel de objetos, eventos, situações e relações intrapessoais e interpessoais, para investigar e experimentar os limites da linguagem em não mais querer somente comunicar algo univocamente, como se pudesse, em última análise, atingir o cerne das coisas em si, mas sim de, na e pela linguagem, quebrar formas preestabelecidas, reorganizar as sentenças, fazer novas e inovadoras combinações para pensar ao apresentar as questões que operam na pintura, na escultura ou na literatura. A linguagem permeia todas as discussões que poderiam ser naturalizadas, em momentos anteriores na história da literatura inglesa, como representativas da realidade em si, a depender do ponto de vista adotado, e passam a ser radicalmente fragmentadas, anticlimáticas, ironizadas, criticadas, pois não se pretende atingir uma conclusão teleológica e didática/moralista, mas sim ensejar novas possibilidades de posição e questionamento não pelos temas, mas pela linguagem.

Ainda no ensaio mencionado, Benjamin faz um interessante contraponto aos estudos linguísticos de sua época que conceituavam a linguagem como uma faculdade humana altamente sofisticada de expressão e comunicação, com uma interpretação filosófica da Bíblia Sagrada, mais especificamente com o livro do Gênesis, para pensar a linguagem a partir da qual somos e pela qual nos comunicamos não só uns com os outros, mas também com os animais e as coisas e, principalmente, com Deus. Se, primeiramente, esclarece a maneira como todos os animais e as coisas que são possuem uma linguagem própria, ainda que ensimesmada por não poder exteriorizar pelos sons da fala e responder aos apelos externos de todos os fenômenos também anunciados à sua volta, diferentemente, o ser humano pode, pela língua, articular uma resposta ao mundo exterior, o que lhe permite se relacionar com as coisas e a elas nomear. Benjamin propõe exatamente esse poder de nomeação como sendo o diferencial do ser humano, para o qual todos os outros entes, pela linguagem, anunciam sua presença. Essa capacidade de nomeação Benjamin (1997) recupera pela tradição religiosa, cultural e discursiva encapsulada pela Bíblia, pensando essa capacidade humana como a doação de Deus, criando o paraíso pela palavra divina, ao

possibilitar a Adão nomear as coisas que haviam sido criadas de modo a elas conceder uma ligação íntima entre o nome e o ser da coisa, verbalizando sua essência.

Adão e Eva, porém, ao provarem do fruto proibido da árvore do conhecimento, recebem o castigo divino configurado na Queda do paraíso para o mundo terreno, onde o conhecimento se faz por muitas vias e se traduz por muitas línguas com o passar do tempo. A relação íntima e direta entre a coisa e seu nome perde seu caráter quase divino, tendo sido o dom presenteado por Deus, na medida em que uma tagarelice a acompanha, ocasionando uma espécie de digressão que impossibilitaria, em suas voltas e fugas, retornar ao modo imediato com que a palavra divina originalmente identificava as coisas que criava. Além disso, outro fator que passa a complicar essa maneira de o ser humano se dar na linguagem pela nomeação é a multiplicação das línguas humanas, exemplarmente caracterizada na Torre de Babel, em que o falatório em diversos idiomas impossibilita qualquer tipo de comunicação entre os seres humanos, traindo, assim, aquilo que é a essência linguística do ser humano, a linguagem não mais podendo nomear as coisas e tampouco servir de meio de comunicação nesse caso paradigmático.

Essas divisões, no entanto, por mais extremas que possam vir a se tornar no exemplo da Torre de Babel, podem ser contornadas, como de fato são, pela tradução, o que relega as complicações provenientes da (falta de) comunicação interlinguística para as lacunas e os mal-entendidos na comunicação intralinguística. A comunicação é falha por natureza como castigo divino pela desobediência primeira que ocasionou a ruptura com a palavra divina, os seres humanos em sua queda não mais podendo nomear as coisas pelo que são, pois de antemão já a nomeiam e renomeiam, suas línguas nunca respondendo às coisas imediatamente. Assim, Benjamin aponta que “o ato de nomear excessivamente, como a essência linguística da melancolia, aponta para uma outra relação curiosa da linguagem: um excesso de precisão que obtém na relação trágica entre as línguas dos falantes humanos”¹⁹¹ (BENJAMIN, 1997, p. 73).

Vale ressaltar que o que Benjamin intenta em seus estudos é criticamente observar a dimensão histórica da linguagem após a Queda ao descrever a transição do místico para o âmbito religioso, como bem aponta Jeanne Marie Gagnebin em seu livro *Walter Benjamin: os cacos da história* (1982). Gagnebin (2018) argumenta que uma diferença entre religião e teologia alicerça a discussão

hermenêutica que a literatura engendra — entre os dogmas e os preceitos já institucionalizados pela religião e a teologia, que toma a religião como objeto para suas reflexões. O modelo de leitura que Benjamin deseja desenvolver em suas interpretações das obras literárias que investiga tem como fundamento o modelo herdado da leitura dos textos sagrados da tradição teológica judaica, em especial a tradição mística da Cabala, segundo a qual a interpretação não objetivaria delimitar um sentido unívoco e definitivo, mas sim possibilitar “mostrar a profundidade ilimitada da Palavra Divina” (GAGNEBIN, 2018, p. 41). Essa abertura às leituras múltiplas dos sentidos da Palavra Divina, com a articulação de um viés materialista em seus estudos, contribui para novas camadas de sentido da linguagem quando trabalhada artisticamente, revelando em seus recessos possibilidades para novos modos de compreensão a cada nova leitura do texto e tudo que nele pode ser redimensionado.

Essa interpretação que Benjamin elabora acerca da linguagem do ser humano ilumina muitas das questões levantadas por Bernard durante o romance como um todo, mas enfatizadas e mais bem desenvolvidas em seu resumo final. Ao reencontrar Susan após a morte de Percival, Bernard é novamente acometido pela imperiosidade de um sentimento que o faz erguer-se para a luta contínua contra morte, dizendo a si mesmo: “Lute! Lute!’ Eu repeti. É o esforço e a luta, a guerra perpétua, é o estilhaçar e juntar os pedaços – essa é a batalha diária, levando à derrota ou à vitória, a busca absorvente”¹⁹² (WOOLF, 2015b, p. 161). Tentar dar sentido ao conjunto de eventos e situações por que passa diariamente é a batalha cotidiana à que Bernard se refere, pois somente pela linguagem é que poderá preservar sua humanidade ao dar forma a relações e identidades, sentimentos, sensações e pensamentos tão fluidos que reclamam nomeação a quem foi concedido tal poder, entre todos os outros entes que compõem a realidade. Do emaranhado que tem à sua frente, ele complementa: “Eu as recuperei da condição amorfa com palavras”¹⁹³ (WOOLF, 2015b, p. 161). Para Bernard, as palavras ajudariam a ordenar o caos que inunda o momento em que vive, aquele que ele relembra e ainda aquele que imagina, dando o devido grau de tangibilidade e penetrabilidade das diferentes dimensões que habita e das quais necessita deprender e articular um todo. De fato, Bernard imbuí-se durante o romance dessa empreitada, sendo privilegiado com os *moments of being* em que vislumbra o todo, o sentido do mosaico de sua vida e a de seus amigos.

Suas palavras, no entanto, muitas vezes acabam por prestar um desserviço ao seu propósito de comunicabilidade, se tomarmos como medida as frases de que Bernard se utiliza para criar histórias, todas compiladas em um caderno em ordem alfabética, “frases para a lua, anotações de traços; como as pessoas se pareciam, deixavam cair suas pontas de cigarro; na letra ‘B’, pó de asas de borboleta, na ‘M’, maneiras de nomear a morte”¹⁹⁴ (WOOLF, 2015b, p. 174). O efeito por vezes parece obnubilar seu trabalho da língua como escritor quando se prende demasiadamente nas possíveis reações de seus espectadores, em especial quando ainda frequentava o colégio com Neville, Louis, Percival e demais rapazes. Com eles, Bernard testa o poder de sua imaginação e seus talentos para o ofício da escrita, tendendo muito mais ao engrandecimento do seu ego do que ao alargamento dos limites do que é dizível e do que pode ser apenas sugerido. Sua recepção sendo flutuante, no entanto, Bernard consegue lidar melhor com seus fracassos, podendo esgarçar as fronteiras da identidade e da escrita nos momentos de despersonalização que do processo irrompe no contato com o outro e com a morte. Bernard confessa:

Nunca obterei sucesso, nem mesmo na fala, em fazer a frase perfeita. Mas terei contribuído mais ao momento fugaz do que qualquer um de vocês; irei a mais cômodos, muitos cômodos diferentes, do que todos vocês. Mas, porque há algo que vem de fora e não de dentro, serei esquecido; quando minha voz for silenciada, vocês não lembrarão de mim, exceto como o eco de uma voz que uma vez fez da fruta frases¹⁹⁵. (WOOLF, 2015b, p. 78).

Essa passagem é marcada pela ambiguidade desse duplo movimento, que tenta afirmar sua escrita, ainda que imperfeita, pela propriedade característica com que consegue recriar a fugacidade do momento pela experiência e pelo pensamento ao apresentar o cacho de uvas a um ouvinte num restaurante. Por mais que não chegue a ser um escritor renomado, imaginar, apresentar e criar reúnem razões suficientes para fazer sentido da sua vida e da vida de seus amigos. Bernard vive em conflito com a presença marcada de um ego que insistentemente se ocupa com sua habilidade em ser lembrado e sentido pelos outros a fim de saber que, quando morto, sua presença ainda confirmará sua importância em vida — o que ajuda a indicar que, pela escrita, os momentos de despersonalização são vividos em sua potência máxima como momentos, e não estados contínuos ou muito menos frases duradouras, mas sim do árduo trabalho de dedicação constante e vigilância atenta às possibilidades de afeto e pensamento pela linguagem. Em última instância, suas frases, todas compiladas em seu caderno, revelam o processo constante de articulação e reconfiguração

das cenas e das impressões que esboçam momentos sem, contudo, indicarem uma resposta final que sirva para solucionar e equacionar a condição humana a um sistema de ideias ou a um propósito utilitário. Elas surgem, comovem e são arquivadas, deixando um rastro da procura humana entre vida e morte, linguagem e performance.

O ensaio “Craftsmanship”, ao qual uma breve alusão foi feita no capítulo anterior, já aludia ao passeio a que Woolf convidava seus leitores nas e pelas palavras quando a autora propunha a alteração do título por algum que mais fielmente se assemelhasse ao papel errático e inquisitivo de sua fala, “A Ramble Round Words”. Ela argumenta que talvez esse título fosse mais claro e fiel que “Craftsmanship”, palavra esta que, segundo o dicionário *Oxford* remete à produção de algo útil ou à falsidade, ambas entradas que Woolf afirma sinalizarem o oposto do que pretende discutir. A escritora referencia tanto o tratamento mais utilitário que lhes damos, ao expressarmos determinado ponto pelo canal aberto que o meio linguístico estabelece pela comunicação, quanto os limites desse próprio meio na medida em que os sentidos de um texto devem ser depreendidos das lacunas deixadas nas entrelinhas. E como “esse poder de sugestão é uma das propriedades mais misteriosas das palavras”¹⁹⁶ (WOOLF, 2009c, p. 88) e como a língua inglesa é tão antiga (suas palavras tendo tantos ecos, memórias e associações), Woolf indaga como poderíamos “combinar as palavras velhas em ordens novas para que elas possam sobreviver, para que possam criar beleza, para que possam dizer a verdade”¹⁹⁷ (WOOLF, 2009c, p. 89).

Woolf, tanto em sua ficção quanto em sua produção ensaística, se ainda teimarmos em artificialmente categorizar esses diferentes gêneros por questão de pragmatismo, multiplica sentidos e insinua inúmeras possibilidades pelo jogo de *chiaroscuro* como na seleção vocabular que elege nesse ensaio sobre as palavras:

Talvez esta seja sua peculiaridade mais impressionante – sua necessidade de mudança. É porque a verdade que elas tentam capturar tem muitos lados, e elas expressam-no por elas também terem muitos lados, reluzindo aqui e acolá. Portanto, elas significam uma coisa para uma pessoa, outra coisa para outra pessoa; elas são ininteligíveis também para uma geração, mas são extremamente óbvias para a próxima. E é por causa de sua complexidade que elas sobrevivem [...] as palavras, assim como nós, para viver tranquilamente, precisam de privacidade. Sem sombra de dúvida, elas gostam que pensemos, sintamos, antes de usá-las; mas elas também gostam que pausemos; nos tornemos inconscientes. Nosso inconsciente é sua privacidade; nossa escuridão é sua luz... Essa pausa foi feita, esse véu de escuridão caiu para instigar as palavras a

reunirem-se em um daqueles casamentos rápidos que são imagens perfeitas e criam uma beleza eterna¹⁹⁸. (WOOLF, 2009c, p. 90-91).

A dificuldade com a qual Bernard tem de lidar situa-se não somente nas palavras que combina em face dos casamentos já feitos na história da língua e da literatura inglesa, mas também em saber fazer seus sons e possíveis sentidos repousarem no silêncio que lhes é próprio. Animando até mesmo as palavras, dando-lhes estatuto de agência e autonomia na medida em que requerem privacidade para no momento oportuno fazerem ressoar possibilidades inauditas de pensar e sentir a língua, Woolf faz uma pausa deliberada com suas reticências para mostrar que a linguagem diz também pelos silêncios do texto em sua integralidade, em seu retraimento sugerindo a instalação da novidade com base em conversas com a tradição. Na tensão de sermos jogados nos interstícios da comunicação, da verdade e da beleza, instauram-se as condições de possibilidade de nomear e escrever, inscrever e suplementar com Virginia Woolf, ou, ainda, sermos seus contemporâneos no século XXI.

Talvez uma diferença acerca da linguagem que Woolf deseja incutir em sua escrita esteja na maneira como trabalha os recessos que a língua não alcança como possibilidades de criação e pensamento pela imaginação, sem necessariamente associar essa falta como algo que comprometeria as condições de possibilidade para sermos humanos, vivendo e revivendo o castigo primeiro quando expulsos do paraíso. Essa culpa cristã não parece ocasionar um fardo para Woolf, senão pela sentença masculina que a Bíblia ajudou a consolidar desde a criação do universo, a mulher desempenhando um papel secundário, quando não perigoso, para a preservação da identidade e do poder masculino e patriarcal. As faltas que essas lacunas ocasionam e as diferentes línguas que surgem após a Queda parecem proporcionar novas dimensões pelas quais trafegar que ajudariam a impulsionar e desdobrar as complexidades da realidade, recriando-a pela imaginação e pensando-a. Desses desdobramentos, surge um emaranhado cultural, social, moral, filosófico, psicanalítico, político e ético, em que a pluralidade pode vir a conversar entre as palavras e o silêncio que somos.

Outra aproximação desse entendimento da linguagem e do silêncio na produção artística poderia ser estabelecida com o ensaio “A palavra” (1959), de Martin Heidegger, em que ele discorre sobre o fazer do poeta Stefan George ao interpretar seu poema chamado “A palavra” (1919). Em sua interpretação, Heidegger (2003) afirma que o poeta deve estar sempre atento às articulações estabelecidas entre a palavra e a coisa nomeada, sem, no entanto, perder de vista

o papel principal do fazer poético, que é reluzir a verdade e seus mistérios no que a palavra não diz e só permite entrever nas entrelinhas, deixando espaço para o questionamento. Ao dizer que “o poeta deve render-se à reivindicação de ser com toda segurança suprido em seu anseio por um nome adequado ao que ele posicionou como o que verdadeiramente é” (HEIDEGGER, 2003, p. 180), o filósofo recupera o retraimento que é próprio ao desvelamento da verdade para os gregos a fim de instaurar a recusa da linguagem em se ofertar inteiramente ao artista que por e nela trabalha. O poeta “deve recusar-se a um tal posicionamento e a uma tal reivindicação” (HEIDEGGER, 2003, p. 180), renunciando, assim, “a ter sob seu poder a palavra enquanto nome capaz de apresentar o ente por ele mesmo posicionado” (HEIDEGGER, 2003, p. 180).

Na recusa ao posicionamento e à reivindicação a que Heidegger se refere, a palavra poética é resguardada em seu potencial de desvelamento de uma interpretação do ente capaz de deixá-lo vigorar enquanto o ente que é, ou seja, permitindo-lhe a mobilidade de existência característica de todas as coisas que são na dinâmica da realidade. As coisas nomeadas não representam o ente pelo que é, pois a palavra não lhes confere existência ou fundamento, mas sim a condição para deixar a coisa vigorar como coisa, para dizer com ela. Seus mistérios, nesse sentido, são resguardados pelo poeta que consente em dizer com os interstícios que vigoram na tensão entre palavra e silêncio, ainda que sua empreitada seja marcada pela dor, pela fronteira entre a alegria e a tristeza por saber que a palavra última que busca jamais se insinuará, encerrando sua travessia de aprendizado com e na linguagem. Isso porque “não há um dizer capaz de trazer à linguagem a essência vigorosa da linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 187).

Ao final de seu ensaio, Heidegger conclui que “ambos, poesia e pensamento, são uma extraordinária saga do dizer, quando se responsabilizam pelo mistério da palavra enquanto o que há de mais digno a se pensar, permanecendo assim articulados na sua afinidade” (HEIDEGGER, 2003, p. 189). Esta parece ser uma interessante chave de compreensão para uma interpretação que se empenhe em resguardar a intimidade que separa, mas simultaneamente reúne palavra e silêncio no seio da obra de arte literária. Ela parece ainda fazer da palavra poética uma experiência da poesia do pensamento e do pensamento da poesia, trazendo para perto de si o vigor das questões sobre a linguagem, a palavra e o silêncio e a experiência que deles o poeta faz ao criar.

Tomando como gancho essas questões sobre a palavra e o silêncio, podemos adentrar a experiência da falha da língua quando Bernard, em seu resumo final, atesta com perplexidade:

Essa identidade agora, enquanto eu me inclinava sobre o portão e olhava para baixo os campos rolando em ondas de cor sob mim, não me respondeu. Ela não fez oposição. Não tentou nenhuma frase. Seu punho não se formou. Eu esperei. Eu ouvi. Nada veio, nada, eu gritei com uma convicção repentina de abandono completo, Agora não há nada. Nenhuma barbatana quebra o desperdício desse mar imensurável. A vida me destruiu. Nenhum eco vem quando eu falo, tampouco palavras variadas. Isso é mais verdadeiramente a morte que a morte de amigos, que a morte da juventude. Sou a figura envolta no salão de cabeleireiro, ocupando somente o espaço necessário.

A cena sob mim perdeu seu vigor. Era como o eclipse quando o sol foi embora e deixou a terra, florescendo em plena folhagem de verão, murcha, frágil e falsa¹⁹⁹. (WOOLF, 2015b, p. 170).

A falha da identidade, qualquer uma delas, é a falha da função que serve ao papel de identificar corpos e melhor posicioná-los a fim de garantir o bom funcionamento das instituições. Essa quebra da funcionalidade sugere também a quebra da comunicação já que a linguagem não pode mais aceder somente em veicular um significado objetivo e pragmático. Esse vazio em que a linguagem mais intimamente se confunde com a potência do silêncio em também dizer pelo retraimento Bernard igualmente alcunha de identidade, talvez por faltarem palavras que mais precisamente designassem esse momento. Não esboçando uma reação com um palavreado erudito ou construções longas, a força dessa nova identidade não se materializou em oposição ou ameaça, não almejando sequer responder ao grito desesperado de Bernard ao contemplar-se completamente abandonado pelas frases que sempre lhe serviram de sustento de corpo e espírito. Essa barbatana frequentemente insinua-se como o vestígio de algo por trás de tudo que habita as profundezas do mar, inalcançáveis e até certo ponto inimagináveis para o observador, mas parece que até a potência resguardada por essa imagem-questão se retrai em si mesma e, na recusa, não se revela para Bernard, na expectativa. Nem o eco de sua própria voz faz ressoar a escassez de palavras que com dificuldade pode arranjar em frases, não obtendo nenhum tipo de resposta com que pudesse dialogar. A morte aparece-lhe, nessa passagem, em sua fatalidade pela paralisia que promove ao impedir a comunicação com o outro, senão pelo silêncio compartilhado, quando nomes falham, e, nessa dimensão, pensamento, memória e linguagem voltam para si mesmas. Se total, essa retração levaria à dissipação de toda e qualquer luz, toda e qualquer vida como a conhecemos no momento fatal em que o eclipse se estende e prolonga a

ausência do sol, a morte não parecendo desembocar em vida, como os ciclos naturais tendem a insinuar.

Por mais prolongado que esse momento seja, o temor causado pela ausência de uma comunicação objetiva é seguido por outros de falatório, e ainda outros em que a solidão é recebida com alegria e alívio, como em: “Os céus sejam abençoados pela solidão que removeu a pressão sobre os olhos, a solicitação do corpo, e toda necessidade de frases”²⁰⁰ (WOOLF, 2015b, p. 176). Essas ondas cíclicas mostram que a repetição se dá pela diferença, uma mesma onda nunca se repetindo, sendo de maneira inquestionavelmente outra em seu devir. É nessa dimensão que a fala de Bernard que inicia seu resumo (e este capítulo) retorna agora momentos antes de seu confronto com sua inimiga última, a morte:

Preciso de uma linguagem menor, como a que os amantes usam, palavras de uma sílaba, assim como as crianças falam quando adentram um cômodo e encontram sua mãe costurando e elas pegam algum pedaço de lã colorida, uma pena, um retalho de chita. Preciso de um uivo; um grito. Quando a tempestade atravessa o pântano e se arrasta sobre mim, onde, deitado numa vala à margem, não preciso de palavras. Nada organizado. Nada que caia de pé no chão. Nenhuma das ressonâncias e ecos adoráveis que quebram e badalam de nervo em nervo em nossos peitos, fazendo uma música selvagem, frases falsas. Não tenho mais nada a ver com frases²⁰¹. (WOOLF, 2015b, p. 176).

Essa linguagem menor já havia sido comparada com a fala de amantes, mas aqui Bernard acrescenta as palavras monossilábicas que as crianças usam quando do afeto intenso pela mãe reagem a um sentimento que se faz linguagem em seu devir-criança. Essa linguagem menor é ainda comparada ao uivo de caninos, em seu devir-animal. Ou um grito. Um som perdido e afoito. Mais uma vez, Bernard encontra-se na vala à margem de todos, jogado e esquecido, num recanto onde as palavras já não se fazem necessárias.

Elas não prestam mais à ordenação linear que o sistema da língua inglesa toma por fundamento ao organizar o que foge à nomeação, senão pelas comparações e aproximações, em geral, que Woolf repetidamente emprega para dizer algo que a língua não parece permitir, mas que comunalmente parece ser pressentido por seus leitores como resposta de nosso ser no mundo entre estados, entre afetos, entre momentos, entre palavra e silêncio.

Já em seus primeiros contos, compilados no volume *Monday or Tuesday* (1921), Woolf organizava uma apresentação de mundo em que diferentes vozes falassem e se conectassem pelos interstícios deixados na comunicação entre palavras que dizem e silenciam, estabelecendo uma ponte, mais uma vez, entre o

universo humano e o não humano. De um canteiro de flores, o conto “Kew Gardens” (1919) ramifica-se nas histórias de personagens humanas, habitando seus mundos internos e externos nos fluxos que as trazem ao encontro umas das outras, e de personagens não humanas, entre as quais um caracol, em especial, aproxima-se pelo viés dos obstáculos que tenta ultrapassar. Todas elas compõem um cenário em que, dizendo e comunicando, são reunidas pela linguagem, de cujo seio emanam o tudo e o nada que partilham:

Vozes. Sim, vozes. Vozes sem palavras, quebrando o silêncio de repente com tamanha profundidade de contentamento, tamanha paixão de desejo, ou, nas vozes de crianças, tamanho frescor da surpresa; quebrando o silêncio? Mas não havia silêncio; a todo tempo os ônibus giravam suas rodas e mudavam sua marcha; como um vasto ninho de caixas chinesas, cada uma dentro da outra, de aço forjado, movendo incessantemente, a cidade murmurava; acima de tudo isso, as vozes gritavam em alto som e as pétalas de miríades de flores reluziam suas cores ao ar²⁰². (WOOLF, 2008c, p. 17).

Esse burburinho constante evoca a paixão de amantes, o contentamento de amigos e o frescor das surpresas criadas nas brincadeiras infantis numa manhã em Kew Gardens. O silêncio parece praticamente inexistente, se analisado num primeiro plano em que a cidade como um todo murmurava, como se o dizer de toda manifestação de um ente que é, até mesmo as cores das pétalas das flores que se dizem num azul, amarelo e vermelho ao refletirem a luz do sol, pudesse anunciar sua presença por um grito de vida. Todo o esforço de movimento de que se incumbem as forças de vida parece ser comunalmente realizado, como se a morte e seus recessos pudessem ser eternamente afastados num dia de verão em Londres, como se a noite pudesse ser postergada e o inverno permanecesse tão longínquo que nunca viria, como se as possibilidades passadas, uma vez memoradas, não alterassem o momento presente. Todos parecem comungar dessa mesma necessidade por comunicação, a linguagem clamando a união pelas diferentes maneiras com que humanos, animais, vegetais, minerais e utensílios afirmam presença.

A imagem-questão do caracol já havia sido utilizada em “The Mark on the Wall” (1917), sua identidade sendo revelada somente na última frase do conto. A narradora continuamente especula sobre a natureza daquela marca na parede, cuja substância não humana serve novamente de ponte para pensar as relações entre o humano e o não humano (de natureza orgânica ou inorgânica) na construção de suas histórias no decorrer dos anos, que pela linguagem e pela imaginação podem ser recuperadas e recriadas:

Não, nada é provado, nada é conhecido. E se eu levantasse neste exato momento e verificasse o que a marca na parede realmente é – O que poderemos dizer? – a cabeça gigante de um prego velho, preso faz duzentos anos, que agora, dado o atrito paciente de muitas gerações de empregadas, revelou sua cabeça através da camada de tinta; e avista a vida moderna pela primeira vez na forma de um cômodo de paredes brancas à luz da lareira, o que ganharei com isso? – Conhecimento? Material para especulação? Posso pensar sentada e parada tão bem quanto levantada. E o que é conhecimento? O que são nossos eruditos senão os descendentes de bruxas e ermitãos que se agachavam em cavernas e nas florestas preparando ervas, interrogando ratos e escrevendo a linguagem das estrelas²⁰³? (WOOLF, 2008c, p. 8).

Qualquer resposta exata e verdadeira que pudesse alcançar em seus questionamentos extinguiria o vigor do exercício de pensamento e criação em que se alongava. Suas voltas especulativas avançam e recuam num movimento que não se quer linear e tampouco teleológico, buscando, pela linguagem, sonhar conexões e origens que rearticulem novos modos de compreensão e conhecimento — este datando, interessantemente, de épocas remotas em que bruxas e ermitãos, os *outsiders* dos quais eruditos descendem e cujo conhecimento seus descendentes desprestigiaram, deslegitimaram e, por vezes, criminalizaram. Quando à narradora e ao leitor é revelada a identidade da marca na parede, o conto termina surpreendentemente, porque dá cabo aos descaminhos de sua pesquisa acerca da linguagem, da imaginação e do conhecimento na escrita. A linguagem advém desse centro unificador, o *it* da vida metaforicamente apresentado no corpo de um caracol do qual também descendemos e cuja tessitura de vida, agora humanos, podemos traduzir, nesse misto de palavras e silêncio, como nosso marco diferencial, possibilidade de resposta para além de nosso código genético.

Mais tarde, no ensaio “Walter Sickert” (1934), Woolf e seus amigos conversam sobre as pinturas de Walter Sickert, e, entre escritores, críticos e pintores, uma nova biografia parece ser especulada sobre o homem por trás das telas. É sugerido que sua percepção beira o infinito, como se esse artista fosse herdeiro direto de insetos encontrados nas florestas primevas da América do Sul, cujos olhos são tão desenvolvidos que atuam como pontos centrais, o restante de seu corpo servindo meramente para conectar essas câmaras de visão. Esse olhar microscópico de Sickert é caracterizado pela capacidade de receber os estímulos externos, tragando-os todos sem qualquer filtro primeiramente de modo a alargar as fronteiras entre o humano e o animal e entender a linguagem para além dos limites da língua, desembocando no silêncio que diz em seus quadros.

Woolf e seus companheiros avançam um território em que as diferentes modalidades artísticas se interpenetram a ponto de suas linguagens convergirem poeticamente para um dizer, um pensar e um sentir perpassados todos pelo silêncio, ou nas palavras de seus companheiros de Boalmsbury: “Ainda assim, pode ser que, eles continuaram, haja uma zona de silêncio no meio de toda arte”²⁰⁴ (WOOLF, 1978, p. 191). Diversas histórias são criadas, dando um pano de fundo para os quadros de Sickert, revelando o talento que ele tinha para contar a vida de suas personagens nas cores, formas e composições que escolhia, o que leva à comparação de sua obra aos escritos de grandes biógrafos ou ainda de romancistas realistas.

A delicadeza com que, por outro lado, produzia uma beleza na explosão de cores venezianas, ocasionando um efeito de visão em seus espectadores, poderia ainda aparentá-lo aos poetas. Seja, porém, biógrafo, seja romancista, poeta ou pintor, de sua arte surge, na conversa entre amigos, a intuição de que “as palavras são um meio impuro; muito melhor teria sido nascer no reino silencioso das tintas”²⁰⁵ (WOOLF, 1978, p. 192), o qual apresenta o todo imediatamente ou, melhor, sem a mediação de palavras que pudessem aplacar as potencialidades resguardadas pelo silêncio. Ao final do ensaio, Woolf coloca a seguinte questão:

Mas que tipo de sentido é esse que não pode ser expresso por palavras? O que é uma pintura quando ela se livrou da companhia da linguagem e da música? Perguntemos aos críticos.

Mas os críticos ainda estavam falando com suas mãos. Eles ainda estavam arrepiados, tremendo como cachorros em becos escuros quando algo passa e não podemos ver.

Eles adentraram muito mais longe a floresta do que nós jamais iremos, disse um dos conversadores, tristemente. Nós apenas vislumbramos vez ou outra aquilo que vive lá; tentamos descrevê-lo, mas não podemos; e então aquilo desaparece, e tendo visto, porém perdido, a exaustão e a depressão sobrevêm; reconhecemos as limitações que a Natureza nos deu, e, assim, voltamos para a margem ensolarada onde as artes flertam e brincam e fazem elogios umas às outras²⁰⁶. (WOOLF, 1978, p. 200-201).

Woolf, ao levantar tais questões, emprega mais uma vez o uso de imagens, cujas pinceladas dão o contorno de um quadro em que críticos de arte e pintores apenas gestualizam o pensamento e o afeto ocasionado com o encontro, na obra, dos interstícios entre o dizível e o indizível do horizonte de compreensão que os move. De fora, os escritores são apenas espectadores, por talvez não conseguirem ver para além do resultado de anos de civilização embotando-lhes os sentidos, não podendo ver para além do que a visão humana permite. E esse sentimento de tristeza que os escritores (que, neste contexto, se tornam os

outsiders) experimentam é apaziguado somente quando perpassado pelo *moment of being* em que brevemente podem vislumbrar o todo. A palavra como ponte ainda assim

(de)limita os caminhos por onde o pensamento é construído e, ao que parece, somente quanto mais trabalhada para potencializar as possibilidades do não dito pelo dito, ou, ainda, somente pintando cenas ou musicando afetos, é que a palavra pode concentrar a energia que opera na obra de arte literária.

Considerações finais

Partindo do que a teoria e a crítica auxiliaram a pensar acerca do processo de leitura, diversos escritos de Virginia Woolf nortearam e delimitaram a metodologia a ser seguida neste livro, tomando como medida os diversos paradigmas que na sua obra podem ser encontrados. Entre eles, um tornou-se sobressalente, desde o início da pesquisa: o complexo metafórico da água em *The Waves*, que possibilitou o encaminhamento do devir de uma poética hídrica. Suas imagens provocaram questões que, intimamente relacionadas a inúmeras outras, reluziram o jogo de *chiaroscuro* de um mosaico de um brilho e um colorido que, a depender da perspectiva e do ângulo, originava novos tons e matizes. A diferença, que a todos reúne, acomete as personagens quando, dos momentos mais inesperados, irrompe o ser, dando sentido a algo que anteriormente parecia ter sido somente intuído. Esses *moments of being* urgem alguma resposta, à qual Bernard prontamente se voluntaria a fim de ressignificar e atualizar o passado na maneira como nele ressurgem no presente. O processo de escrita envolve todas as outras dimensões anteriormente desenvolvidas exatamente por fazer do pensamento e da performance uma investida única de mergulho no ser — na maneira como a vida humana se afirma, modificando a realidade em que se insere, fazendo seu mundo da terra de que se destaca ao pensar e agir historicamente. Sua história rememorada preserva os efeitos do tempo como sentido no fazer humano, recebendo a tradição de seus antepassados e criticamente reavaliando-a para reapresentá-la conforme vigora uma nova modalidade de pensar e ser na contemporaneidade.

Pensar o destino das personagens em *The Waves* exigiu, desse modo, refletir sobre a condição humana, mas também sobre a maneira como a obra woolfiana pode criar mundos já inseridos dentro de sua época recém-saída da era vitoriana, em que suas personagens se descobrem mulheres e homens no século XX, em meio a lutas e guerras que para sempre marcariam o modo de ser e atuar em sociedade. O tempo deixa suas marcas tanto no humano como nos demais elementos não humanos, e elas insistem em materializar o testemunho da vida fazendo-se presença em face da ausência, sempre à espreita, da morte. Nesse sentido, este livro buscou mostrar que a obra woolfiana se afirma política e esteticamente, mas nunca deixa de vigorar ontologicamente, o que, sem sombra

de dúvida, contemporaniza sua obra e a coloca entre as mais *avant-garde* entre não só os artistas modernistas, mas também os filósofos contemporâneos. Ainda hoje, sua poética permite aos leitores uma comunhão de momentos em que podemos habitar os interstícios entre a literatura e a filosofia, sendo comunalmente diferentes, e, por isso mesmo, podendo conceber uma ética que a todos potencialize numa política porvir e podendo multiplicar os espaços-tempos literários em que já somos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum – Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARTHES, Roland. The Third Meaning. In: SONTAG, Susan (ed.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage, 1993. p. 317-333.
- BELL, Clive. The Artistic Problem. In: ROSENBAUM, S. P. *A Bloomsbury Group Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993. p. 102-106.
- BENJAMIN, Walter. On Language as Such and on the Language of Man. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Selected Writings*. Massachusetts: Belknap Press, 1997. v. 1: 1913-1926, p. 62-74.
- BLANCHOT, Maurice. O malogro do demônio: a vocação. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 141-152.
- BRADSHAW, David. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: Oxford University Press, 2015b, p. xi-xxxix.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory, the Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2011.
- BRIGGS, Julia. The Novels of the 1930s. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 70-88.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Leitura: questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015.
- CIXOUS, Hélène. Prediction. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994a. p. 35-47.
- CIXOUS, Hélène. Preface. In: SELLERS, Susan (org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 1994b. p. xv-xxiii.
- DALGARN, Emily. Solar Light and Darkness: *The Waves*. In: DALGARN, Emily. *Virginia Woolf and the Visible World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 101-128.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.
- FLINT, Kate. Reading Uncommonly: Virginia Woolf and the Practice of Reading. *The Yearbook of English Studies*, Strategies of Reading: Dickens and after Special Number, [s. l.], v. 26, 1996, p. 187-198.
- FOGEL, Gilvan. O desaprendizado do símbolo (a poética do ver imediato). *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 171, p. 39-51, out./dez. 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- GOLDMAN, Jane. From Mrs. Dalloway to *The Waves*. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 49-69.

- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.
- GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf – Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. "... poeticamente o homem habita...". In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010. p. 165-181.
- HEIDEGGER, Martin. A palavra. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003. p. 173-189.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e verdade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. The Age of the World Picture. In: HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland Publishing, 1977. p. 115-154.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva & Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HRBKOVÁ, Martina. *Gender Consciousness and Representation in Virginia Woolf's Writing in Light of Contemporary Feminism and Gender Theory*. 2017. Dissertação – Filozofická Fakulta Ústav Anglofonní Literatury A Kultur, Univerzita Karlova, Praga, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 2004.
- KRONENBERGER, Louis. Poetic Brilliance in the New Novel by Mrs. Woolf – *The Waves* Carries Experimental Technique in Fiction Almost to the Jumping-Off Place. *The New York Times*, New York, October 25th, 1931.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. A arte grega. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia grega – Uma introdução*. Teresópolis: Daimon Editora, 2010. p. 79-87.
- LEE, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2010.
- LEITE, Marília Dantas Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance no Brasil*. 2017. Dissertação (Doutorado em Estudos de Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- LIMA, Vera. *Herança e homenagem em Virginia Woolf*. 2002. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- MACCARTHY, Desmond. The Post-Impressionists. In: ROSENBAUM, S. P. *A Bloomsbury Group Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993. p. 97-101.
- MARCUS, Jane. Britannia Rules *The Waves*. In: MARCUS, Jane. *Hearts of Darkness – White Women Write Race*. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. p. 59-85.
- MAROUVO, Patricia; CASTRO, Manuel Antônio de. Por uma linguagem andrógina. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 21, n. 41, p. 1.004-1.007, 2016.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *O corpo mecânico feminino – uma poética do transumano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.
- PINHO, Davi. As ondas quebram em Bernard: Por uma nova leitura de *The Waves*. *Revista Gragoatá*, Niterói, v. 20, n. 39, p. 1-11. 2015.

- PINHO, Davi. From Julia Kristeva to Paulo Mendes Campos: Impossible Conversations with Virginia Woolf. In: DUBINO, Jeanne; PAJAK, Paulina; HOLLIS, Catherine W.; LYPKA, Celiese; NEVEROW, Vara (ed.). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. p. 96-114.
- PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e na vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, Davi. Virginia Woolf Reads the Romantics. In: GAY, de Jane; BRECKIN, Tom; REUS, Anne (ed.). *Virginia Woolf and Heritage – Selected Papers from the Twenty-Sixth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson University Press, 2017. p. 109-114.
- ROSS, Stephen. Introduction – The Missing Link. In: ROSS, Stephen (ed.). *Modernism and Theory – A Critical Debate*. Abingdon: Routledge, 2008. p. 1-16.
- SHELLEY, Percy. The Indian Girl's Song. In: REIMAN, Donald H.; FRAISTAT, Neil (ed.) *Shelley's Poetry and Prose*. New York: W. W. Norton, 2002. p. 466-467.
- SHELLEY, Percy B. Arethusa. In: SHELLEY, Percy B. *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 94-95.
- SHELLEY, Percy. The Question. In: SHELLEY, Percy B. *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*. London: John and Henry L. Hunt, 1824. p. 96.
- SILVER, Brenda R. The Authority of Anger: Three Guineas as Case Study. *Signs*, v. 16, n. 2, p. 340-370, 1991.
- SIMONE, Emma. *Virginia Woolf and Being-in-the-World – A Heideggerian Study*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- THE HOLY BIBLE. The Old and New Testaments. Authorized King James Version. Nashville: Holman Bible Publishers, 2013.
- WOOLF, Virginia. [1920]. The Wrong Way of Reading. In: WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf – Volume III*. New York: Harcourt, 1988. p. 218-223.
- WOOLF, Virginia. [1925]. *Mrs. Dalloway*. London: Oxford University Press, 2009a.
- WOOLF, Virginia. [1925]. *The Common Reader*. London: Vintage, 2003. v. 1.
- WOOLF, Virginia. [1927]. *To the Lighthouse*. London: Oxford University Press, 2008a.
- WOOLF, Virginia. [1928]. *Orlando*. London: Oxford University Press, 2015a.
- WOOLF, Virginia. [1929]. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Inc, 1989.
- WOOLF, Virginia. [1929]. Phases of Fiction. In: WOOLF, Virginia. *Granite & Rainbow*. New York: Harvest, 1975a. p. 93-145.
- WOOLF, Virginia. [1931]. *The Waves*. London: Oxford University Press, 2015b.
- WOOLF, Virginia. [1933]. *Flush*. London: Oxford University Press, 2009b.
- WOOLF, Virginia. [1938]. *Three Guineas*. New York: Harcourt Inc, 1966.
- WOOLF, Virginia. [1976]. A Sketch of the Past. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. New York: Harcourt Inc, 1985. p. 64-159.
- WOOLF, Virginia. [1940]. The Leaning Tower. In: WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. New York: Harcourt Brace, 1975b. p. 128-154.
- WOOLF, Virginia. [1941]. *Between the Acts*. London: Oxford University Press, 2008b.

WOOLF, Virginia. [1942]. *The Death of the Moth and Other Essays*. London: Harcourt Brace, 1970.

WOOLF, Virginia. [1950]. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. New York: Harvest/HBJ, 1978.

WOOLF, Virginia. [1953]. *A Writer's Diary*. New York: Harcourt, 1982.

WOOLF, Virginia. *Selected Essays*. London: Oxford University Press, 2009c.

WOOLF, Virginia. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. London: Oxford University Press, 2008c.

ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

Índice Remissivo

A

Água 8, 14, 41, 48, 59-61, 89, 91, 113-116, 121, 126-128, 131-134, 173, 175

A Room of One's Own 35, 41, 42, 50, 51, 73, 131, 141, 142, 145, 146, 156, 179

A Writer's Diary 179

B

Bíblia Sagrada 47, 70, 73, 158

Between the Acts 36, 179

C

Character in Fiction 106, 107

Clive Bell 103

Comunicação 31, 36, 56, 89, 90, 125, 127, 136, 157-159, 162, 164, 166-169, 177

Contemporâneo 13, 41-44, 145, 175

Conversa 18, 25, 40, 45, 61, 67, 107, 171

Craftsmanship 89, 131, 162

D

Desmond Maccarthy 96, 104

Devir 22, 42, 43, 47-49, 61, 64, 87, 101, 120, 121, 134, 167, 173

Doença 37, 38

E

Eclipse 80-82, 85, 86, 166, 167

Escrita 11, 13-15, 17, 21-23, 26, 28-30, 35, 36, 39-41, 43, 44, 57, 62, 69, 78, 85, 94, 95, 98, 101, 104, 107, 108, 112, 123, 129, 135-137, 139, 140, 144, 148-150, 154, 155, 160, 161, 163, 169, 173, 181

F

Félix Guattari 176

Flush 31, 32, 179

Forma 11, 14, 19, 20, 22-24, 26, 31, 36, 37, 40, 45, 48, 49, 59, 61, 70, 73, 75, 76, 79, 82, 86, 89, 93, 96, 101, 103-108, 111, 121, 125, 128, 129, 133, 134, 137-139, 146, 147, 154, 157, 160, 169

G

Gaston Bachelard 94, 114, 124

Gênero literário 24, 181

Gilles Deleuze 176

Giorgio Agamben 40, 41

H

How it Strikes a Contemporary 44, 145

How Should One Read a Book? 25, 26

Hélène Cixous 140, 141, 147, 176

I

Identidade 13, 14, 33, 43, 47, 49, 51, 53, 58, 59, 85, 86, 93, 96, 100, 105, 109, 117, 119, 120, 123, 126, 127, 150, 161, 164-166, 169, 170

Imagem 19, 20, 27, 45, 51, 59, 63, 64, 71, 73, 79, 85, 90, 93, 94, 115, 121, 123, 138, 147, 156, 157

Imaginação 17, 28, 30, 36, 38, 40, 48, 69, 70, 82, 93-95, 99-102, 106, 108, 113-116, 120, 121, 124, 128, 131, 136, 145, 161, 164, 169, 170

Interlúdio 69-71, 75-77, 87, 110

K

Kew Gardens 168

L

Leitura 7, 8, 11, 13, 15, 17, 18, 20-25, 27, 28, 35, 36, 38-40, 43, 47, 58, 59, 83, 90, 95, 99, 106, 108, 109, 113, 149, 151, 155, 160, 173, 175, 178

Linguagem 9, 11, 13, 14, 19, 21-23, 27, 31, 36, 40, 41, 44, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 58-60, 64, 65, 68, 72, 73, 77, 79, 80, 82, 84, 86, 88, 89, 91, 94, 95, 100, 102, 105, 109, 112-114, 121-127, 130-132, 136-140, 146-148, 156-160, 162-171, 176, 177

Luz 14, 30, 32, 43, 47, 48, 57, 62, 64, 65, 67-71, 73, 74, 76, 78-81, 85-87, 91-93, 104, 111, 117, 119, 121, 128, 146, 163, 166, 169

M

Martin Heidegger 54, 67, 83, 93, 164

Maurice Blanchot 113, 114

Memória 9, 19, 20, 33, 58, 64, 81, 88, 91-95, 98, 125, 132, 166

Modern Fiction 77, 78, 111

Modernismo 35, 39, 40, 149, 157, 158

Moments of Being 56, 62, 78, 109, 132, 161, 173, 179

Mr. Bennett and Mrs. Brown 41, 106

Método 8, 11, 13, 17, 18, 33, 39-42, 59, 65, 78, 79, 83, 84, 103, 111, 142, 145, 175

N

Não humano 14, 17, 18, 20, 21, 81, 87, 110-112, 124, 128, 130, 131, 146, 168, 169

O

On Being III 37

On Not Knowing Greek 64

Orlando 31-33, 35, 179

Outsider 15, 154

P

Palavra 88, 9, 11, 14, 15, 29, 39, 40, 68-70, 72, 75, 83, 86, 93, 143, 156, 157, 159, 160, 162, 164, 165, 168, 172, 176

Paradigma 40

Personagem 18, 21, 23, 29, 33, 47, 55, 59, 62, 73, 78, 83, 95, 96, 99-102, 105, 107, 108, 111, 125, 126, 138, 143, 150

Phases of Fiction 24, 179

Poetry, Fiction and the Future 108

Professions for Women 57

R

Reading 25, 27-30, 90, 176, 178

Roland Barthes 90, 175

Romance 11, 13, 14, 17-19, 22-26, 31, 32, 36, 38, 40-42, 47-50, 53, 54, 56-61, 69, 71, 74, 78-80, 83, 86, 87, 89, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 109-111, 113, 114, 116, 122-124, 126, 131, 132, 136, 137, 140, 146, 148-151, 154, 160, 161, 177

Rosi Braidotti 22, 175

S

Sentença feminina 32, 41, 45, 71, 73, 127, 142, 146, 147

Sentença masculina 35, 41, 73, 125-127, 146-148, 154, 164

Silêncio 9, 11, 15, 18, 21, 26, 31, 47, 50, 51, 54, 57, 59, 66, 93, 95, 101, 102, 109, 111-113, 124, 127, 131, 133, 134, 136, 139, 147, 148, 150, 156, 157, 163-166, 168, 170, 171

Solid Objects 36, 38

Solilóquio 123

Street Haunting 118

Subjetividade 13, 17, 21, 22, 109, 114, 134, 141, 142

Símbolo 63, 96, 176

T

The Art of Biography 34

The Death of the Moth 17, 20, 25, 29, 111, 179

The Lady in the Looking-Glass 100

The Leaning Tower 152, 155, 179

The Mark on the Wall 169, 179

The Wrong Way of Reading 30, 178

Three Guineas 42, 148, 149, 178, 179

To the Lighthouse 17, 18, 25, 35, 110, 179

W

Walter Benjamin 157, 160, 175, 176

Walter Sickert 170

¹Cf. LIMA, Vera. *Herança e homenagem em Virginia Woolf*. 2002. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

²“And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her”. Todas as traduções da crítica e da obra de Virginia Woolf são de minha autoria.

³“[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before he stretched his arms out. They remained empty]”.

⁴“Those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated”.

⁵“Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began? With equal complacency she saw his misery, condoned his meanness, and acquiesced in his torture?”

⁶“As if the link that usually bound things together had been cut, and they floated up here, down there, off, anyhow”.

⁷“Little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark”.

⁸“The rooks too were keeping one of their annual festivities; soaring round the tree tops until it looked as if a vast net with thousands of black knots in it had been cast up into the air; which, after a few moments sank slowly down upon the trees until every twig seemed to have a knot at the end of it. Then, suddenly, the net would be thrown into the air again in a wider circle this time, with the utmost clamour and vociferation, as though to be thrown into the air and settle slowly down upon the tree tops were a tremendously exciting experience”.

⁹“Woolf’s texts enact a flow of positions, a crossing of boundaries, and an overflowing into a plenitude of affects where life is asserted to its highest degree. She is an intensive multiplier of affects”.

¹⁰“In spirit, in language, in effect *The Waves* is – not a poetic novel but a poem – a kind of symphonic poem with themes and thematic development, in prose. It is as weak in genuine perceptiveness as it is rich in sensibility, and even when a character seems most skillful in penetrating himself, it is the essence of a mood that he captures, not a truth”.

¹¹“A power which is not the power of accuracy or of humour or of pathos is also used by the great novelists to shape their work. As the pages are turned, something is built up which is not the story itself. And this power, if it accentuates and concentrates and gives the fluidity of the novel endurance and strength, so that no novel can survive even a few years without it, is also a danger. For the most characteristic qualities of the novel – that it registers the slow growth and development of feeling, that it follows many lives and traces their unions and fortunes over a long stretch of time – are the very qualities that are most incompatible with design and order. It is the gift of style, arrangement, construction to put us at a distance from the special life and to obliterate its features, while it is the gift of the novel to bring us into close touch with life. The two powers fight if they are brought into combination. The most complete novelist must be the novelist who can balance the two powers so that one enhances the other”.

¹²“The novels which make us live imaginatively are those which stimulate the whole of the body as well as the mind”.

¹³“Though reading seems so simple – a mere matter of knowing the alphabet – it is indeed so difficult that it is doubtful whether anybody knows anything about it”.

¹⁴“It is necessary to approach every writer differently in order to get from him all he can give us. We have to remember that it is one of the qualities of greatness that it brings heaven and earth and human nature into conformity with its own vision. It is by reason of this masterliness of theirs, this uncompromising idiosyncrasy, that great writers often require us to make heroic efforts in order to read them rightly”.

¹⁵“One then desires the general, not the particular, the whole, not the detail; to turn uppermost the dark side of the mind; to be in contact with silence, solitude, and all men and women and not this particular Richard, or that particular Anne. Metaphors are then more expressive than plain statements.

Thus in order to read poetry rightly, one must be in a rash, an extreme, a generous state of mind in which many of the supports and comforts of literature are done without. Its power of make-believe, its representative power, is dispensed with in favour of its

extremities and extravagances. The representation is often at a very far remove from the thing represented, so that we have to use all our energies of mind to grasp the relation between, for example, the song of a nightingale and the images and ideas which that song stirs in the mind. Thus reading poetry often seems a state of rhapsody in which rhyme and metre and sound stir the mind as wine and dance stir the body, and we read on, understanding with the senses, not with the intellect, in a state of intoxication. Yet all this intoxication and intensity of delight depend upon the exactitude and truth of the image, on its being the counterpart of the reality within".

¹⁶ "Reading texts, like knowing people, requires the simultaneous play of closeness and objectivity, the desire to merge with another and the desire to keep oneself separate".

¹⁷ "None of these things distracted me in those days; and somehow or another, the windows being open, and the book held so that it rested upon a background of escallonia hedges and distant blue, instead of being a book it seemed as if what I read was laid upon the landscape not printed, bound or sewn up, but somehow the product of trees and fields and the hot summer sky, like air which swam, on fine mornings, round the outline of things".

¹⁸ "If the spaces won from the encroaching barbarity had not persisted till the foothold was firm and the swamp withheld, how could our more delicate spirits have fared – our writers, thinkers, musicians, artists – without a wall to shelter under, or flowers upon which to sun their wings?"

¹⁹ "But then, in justice to Miss Hill and her fellow-biographers, what do we know of people? Even in the case of our friends the deposit of certainty is all spun over by a myriad changing shades; what they are depends upon what we are; then there are marriage, separation, the taking of office, and the birth of children; in short, when we come to say what anyone is like we often find ourselves in Miss Hill's predicament without her excuse and merely reply that an anonymous old woman once sat in the King of Saxony's coach. If this is so with the living, what can we know about the dead? Surely we can only invent them, and the best of biographers are those who have most inventive power, along with an affinity of temperament which easily transmits shocks of love and hatred".

²⁰ "Each was surprised. Heavy curls hung down on either side of Miss Barrett's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's face; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I – and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy. Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other? She might have been – all that; and he – But no. Between them lay the wildest gulf that can separate one being from another. She spoke. He was dumb. She was woman; he was dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed at each other".

²¹ Essa questão será mais bem discutida no terceiro capítulo do livro.

²² "We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in the future we must, for convention's sake, say "her" for "his", and "she" for "he" – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. Some slight haziness there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all. The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since".

²³ "Could not biography produce something of the intensity of poetry, something of the excitement of drama, and yet keep also the peculiar virtue that belongs to fact – its suggestive reality, its own proper creativeness?"

²⁴ "Since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle".

²⁵ "He must be prepared to admit contradictory versions of the same face. Biography will enlarge its scope by hanging up looking glasses at odd corners".

²⁶ "Granite-like solidity".

²⁷ "Rainbow-like intangibility".

²⁸ Faço uma ressalva aqui para o binarismo pelo qual é circunscrita a leitura de Flint: separar a estética woolfiana da política que a informa desde suas primeiras produções recai numa leitura convencionada em manuais de literatura, os quais generalizam a produção do alto modernismo como pouco engajada politicamente. Desde suas primeiras obras, e aqui destaco romances celebrados como *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* e *Orlando*, sua escrita já passeava por temas políticos, como a Primeira Guerra Mundial e questões de gênero.

²⁹ Essa questão também será mais bem discutida no terceiro capítulo do livro.

³⁰ Para fins de padronização, utilizo o termo “narradora” quando faço referências à narração na obra woolfiana. Para um aprofundamento das questões de marcação de gênero de seus narradores, conferir LEITE, Marília Dantas Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance no Brasil*. 2017. Dissertação (Doutorado em Estudos de Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017; HRBKOVÁ, Martina. *Gender Consciousness and Representation in Virginia Woolf's Writing in Light of Contemporary Feminism and Gender Theory*. 2017. Dissertação – Filozofická Fakulta Ústav Anglofonní Literatury A Kultur, Univerzita Karlova, Praga, 2017.

³¹ “For her generation the newspaper was a book”.

³² “Looked at again and again half consciously by a mind thinking of something else, any object mixes itself so profoundly with the stuff of thought that it loses its actual form and recomposes itself a little differently in an ideal shape which haunts the brain when we least expect it”.

³³ “Sky-gazers”.

³⁴ “It is only the recumbent who know what, after all, nature is at no pains to conceal – that she in the end will conquer”.

³⁵ “Even the recumbent spring up at the mere imagination of frost about the toes and stretch out to avail themselves of the universal hope – Heaven, Immortality”.

³⁶ “In illness words seem to possess a mystic quality. We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other – a sound, a colour, here a stress, there a pause – which the poet, knowing words to be meagre in comparison with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected a state of mind which neither words can express nor the reason explain”.

³⁷ “Modernist writing thinks theoretically, and theory writes modernistically”.

³⁸ “We feel ourselves indeed driven to them, impelled not by calm judgement but by some imperious need to anchor our instability upon their security”.

³⁹ “To believe that your impressions hold good for others is to be released from the cramp and confinement of personality”.

⁴⁰ “Scan the horizon; see the past in relation to the future; and so prepare the way for masterpieces to come”.

⁴¹ “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all wars would still be unknown”.

⁴² “The diamonds of the Imperial crown blaze on my forehead. I hear the roar of the hostile mob as I step out on to the balcony... waving my fist at an infuriated mob. ‘I am your Empress, people’”.

⁴³ “I shall be like my mother, silent in a blue apron locking up the cupboards”.

⁴⁴ “Will come home [from India], bringing trophies to be laid at my feet. He will increase my possessions”.

⁴⁵ “At home the hay waves over the meadows. My father leans upon the stile, smoking. In the house one door bangs and then another, as the summer air puffs along the empty passages. Some old picture perhaps swings on the wall. A petal drops from the rose in the jar. The farm wagons strew the hedges with tufts of hay. All this I see, I always see, as I pass the looking-glass on the landing”.

⁴⁶ “I see my body and head in one now; for even in this serge frock they are one, my body and my head. Look, when I move my head I ripple all down my narrow body; even my thin legs ripple like a stalk in the wind. I flicker between the set face of Susan and Rhoda’s vagueness; I leap like one of those flames that run between the cracks of the earth; I move, I dance; I never cease to move and dance”.

⁴⁷ “‘That is my face,’ said Rhoda, ‘in the looking-glass behind Susan’s shoulder – that face is my face. But I will duck behind her to hide it, for I am not here. I have no face. Other people have faces; Susan and Jinny have faces; they are here. Their world is the real world. The things they lift are heavy. They say Yes, they say No; whereas I shift and change and am seen through in a second. If they meet a housemaid she looks at them without laughing. But she laughs at me. They know what to say if spoken to. They laugh really; they get angry really; while I have to look first and do what other people do when they have done it’”.

⁴⁸ Essa questão será propriamente explorada na seção 2.2: “Momentos do ser: iluminação das questões”.

⁴⁹ “Outwardly, what is simpler than to write books? Outwardly, what obstacles are there for a woman rather than for a man? Inwardly, I think, the case is very different; she has still many ghosts to fight, many prejudices to overcome”.

⁵⁰ “And now I ask, ‘Who am I?’ I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know”.

⁵¹ “There is no division between me and them. As I talked I felt, ‘I am you’. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome”.

⁵² “‘And time,’ said Bernard, ‘lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind, forming, lets fall its drop. Last week, as I stood shaving, the drop fell. I, standing with my razor in my hand, became suddenly aware of the merely habitual nature of my action (this is the drop forming) and congratulated my hands, ironically, for keeping at it. Shave, shave, shave, I said. Go on shaving. The drop fell. All through the day’s work, at intervals, my mind went to an empty place, saying, ‘What is lost? What is over?’ And ‘Over and done with,’ I muttered, ‘over and done with,’ solacing myself with words. People noticed the vacuity of my face and the aimlessness of my conversation. The last words of my sentence tailed away. And as I buttoned on my coat to go home I said more dramatically. ‘I have lost my youth’.

¹ It is curious how, at every crisis, some phrase which does not fit insists upon coming to the rescue – the penalty of living in an old civilisation with a notebook. This drop falling has nothing to do with losing my youth. This drop is time tapering to a point. Time, which is a sunny pasture covered with a dancing light, time, which is widespread as a field at midday, becomes pendent. Time tapers to a point. As a drop falls from a glass heavy with some sediment, time falls. These are the true cycles, these are the true events. Then as if all the luminosity of the atmosphere were withdrawn I see to the bare bottom. I see what habit covers [...]”.

⁵³ “A scene always comes to the top; arranged; representative”.

⁵⁴ “This is the whole”.

⁵⁵ “Truth, it seems, is various; truth is to be pursued with all our faculties. Are we to rule out the amusements, the tendernesses, the frivolities of friendship because we love truth? Will truth be quicker found because we stop our ears to music and drink no wine, and sleep instead of talking through the long winter’s night? It is not to the cloistered disciplinarian mortifying himself in solitude that we are to turn, but to the well-sunned nature, the man who practices the art of living to the best advantage, so that nothing is stunted but some things are permanently more valuable than others”.

⁵⁶ “Entirely aware of their own standing in the shadow, and yet alive to every tremor and gleam of existence, there they endure, and it is to the Greeks that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolations, of our own age”.

⁵⁷ “The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, perpetually”.

⁵⁸ Todas as traduções da Bíblia Sagrada são de minha autoria.

⁵⁹ A questão do poder da palavra de Deus será mais bem apreciada no terceiro capítulo do livro.

⁶⁰ “In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that it was good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night”.

⁶¹ “[...] the sky cleared [...] as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire”.

⁶² “And out of the ground the Lord God formed every beast of the field and every fowl of the air; and brought them unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof”.

⁶³ “And Adam said, This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called Woman, because she was taken out of Man”.

⁶⁴ “And Adam called his wife’s name Eve; because she was the mother of all living”.

⁶⁵ “It is unthinkable that any woman in Shakespeare’s day should have had Shakespeare’s genius”.

⁶⁶ “‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.’

‘I see a slab of pale yellow,’ said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe.’

‘I hear a sound,’ said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.’

‘I see a globe,’ said Neville, ‘hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.’

‘I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’

‘I hear something stamping,’ said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’”

⁶⁷ “Everything became softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid”.

⁶⁸ “The girl who had shaken her head and made all the jewels, the topaz, the aquamarine, the water-coloured jewels with sparks of fire in them, dance, now bared her brows and with wide-opened eyes drove a straight pathway over the waves. Their quivering mackerel sparkling was darkened; they massed themselves; their green hollows deepened and darkened and might be traversed by shoals of wandering fish. As they splashed and drew back they left a black rim of twigs and cork on the shore and straws and sticks of wood, as if some light shallop had foundered and burst its sides and the sailor had swum to land and bounded on the cliff and left his frail cargo to be washed ashore”.

⁶⁹ “The sun had risen to its full height. It was no longer half seen or guessed at, from hints and gleams, as if a girl couched on her green-sea mattress tired her brows with water-globed jewels that sent lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air like the flanks of a dolphin leaping, or the flash of a falling blade. Now the sun burnt uncompromising, undeniable”.

⁷⁰ “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it”.

⁷¹ “Woolf’s own ‘method’ in the essay in which they appear is to describe the attractions of her contemporaries’ methods and then show their shortcomings. After questioning whether ‘Mr. Bennett has come down with his magnificent apparatus for catching life just an inch or two on the wrong side’, she finds: ‘Life escapes; and perhaps without life nothing else is worthwhile’. Having noted the near miss of Bennett’s materialist method, she now turns her attention to Joyce’s ‘spiritual’ method, before moving on to the ‘influence’ of the Russians, and of Chekov in particular. Sympathetic with all of these approaches, she nevertheless exposes their limitations – and this includes the ‘luminous halo’ approach”.

⁷² “He is dead [...] He fell. His horse tripped. He was thrown [...] All is over. The lights of the world have gone out”.

⁷³ “About him my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty”.

⁷⁴ “There is a sense of the break of day. I will not call it dawn”.

⁷⁵ “We had seen the world dead. This was within the power of nature. Our greatness had been apparent too”.

⁷⁶ “The great sights will have died for lack of mates”.

⁷⁷ “It has shown us a dead world and an immortal fish”.

⁷⁸ “Man becomes that being upon which all that is, is grounded as regards the manner of its Being and its truth”. As traduções desse ensaio de Heidegger são de minha autoria.

⁷⁹ “That-which-lies-before”.

⁸⁰ “Reflection transports the man of the future into that ‘between’ in which he belongs to Being and yet remains a stranger amid that which is”.

⁸¹ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2009.

⁸² Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva & Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

⁸³ “By applying the standards of the West, by using the violent language that is natural to him, the bullock-cart is righted in less than five minutes. The Oriental problem is solved”.

⁸⁴ “This is not one life; nor do I always know if I am a man or a woman”.

⁸⁵ “As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down sereets, eddying round single figures, engulfing them; blotting out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage. Darkness rolled its waves along grassy rides and over the wrinkled skin of the turf, enveloping the solitary thorn tree and the empty snail shells at its foot. Mounting higher, darkness blew along the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges for ever on the hard rock even when the valleys are full of running streams and yellow vine leaves, and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their faces with their fans. Them, too, darkness covered”.

⁸⁶ “[...] and there was no sound save the cry of a bird seeking some lonelier tree”.

⁸⁷ “In reading we have to allow the sunken meanings to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of the river”.

⁸⁸ “Evident, erratic, obstinate”. Todas as traduções do ensaio de Barthes são de minha autoria.

⁸⁹ “The obtuse meaning is a signifier without a signified, hence the difficulty in naming it”.

⁹⁰ “The obtuse meaning is outside (articulated) language while nevertheless within interlocution”.

⁹¹ “If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St. Ives. It is of hearing the waves breaking one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the pure ecstasy I can conceive”.

⁹² “A slab of pale yellow”.

⁹³ “The murmur of the waves in the air”.

⁹⁴ Cf. LIMA, Vera. *Herança e homenagem em Virginia Woolf*. 2002. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

⁹⁵ “Bard of Eton and of boyhood, misogynist poet and parodist”.

⁹⁶ “Boy’s Own Story”.

⁹⁷ “Percival sat staring straight ahead of him that day in chapel. He also had a way of flicking his hand to the back of his neck. His movements were always remarkable. We all flicked our hands to the backs of our heads unsuccessfully. He had the kind of beauty which defends itself from any caress”.

⁹⁸ “As he was not in the least precocious, he read whatever was written up for our edification without any comment, and thought with that magnificent equanimity (Latin words come naturally) that was to preserve him from so many meannesses and humiliations, that Lucy’s faxen pigtailed and pink cheeks were the height of female beauty. Thus preserved later his taste was of extreme fineness”.

⁹⁹ “Through the window should come a hunting-song from some rapid unapprehended life – a sound that shouts among the hills and dies away. What is startling, what is unexpected, what we cannot account for, what turns symmetry to nonsense – that comes suddenly to my mind, thinking of him”.

¹⁰⁰ “The little apparatus of observation is unhinged. Pillars go down; the Doctor floats off; some sudden exaltation possesses me”.

¹⁰¹ “He was thrown, riding in a race, and when I came along Shaftesbury Avenue tonight, those insignificant and scarcely formulated faces that bubble up out of the doors of the Tube, and many obscure Indians, and people dying of famine and disease, and women who have been cheated, and whipped dogs and crying children – all these seem to me bereft. He would have done justice. He would have protected. About the age of forty he would have shocked the authorities. No lullaby has ever occurred to me capable of singing him to rest”.

¹⁰² “But look – he flicks his hand to the back of his neck. For such gestures one falls hopelessly in love for a lifetime”.

¹⁰³ “Look at us trooping after him, his faithful servants, to be shot like sheep, for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in battle”.

¹⁰⁴ “Let us hold it for one moment [...] love, hatred, by whatever name we call it, this globe whose walls are made of Percival, of youth and beauty, and something so deep sunk within us that we shall perhaps never make this moment out of one man again”.

¹⁰⁵ “Into the wave that dashes upon the shore, into the wave that flings its white foam to the uttermost corners of the Earth, I throw my violets, my offering to Percival”.

¹⁰⁶ “I think sometimes of Percival who loved me. He rode and fell in India”.

¹⁰⁷ “If she concealed so much and knew so much one must prize her open with the first tool that came to hand – the imagination”.

¹⁰⁸ “‘But here and now we are together’, said Bernard. ‘We have come together, at a particular time, to this particular spot. We are drawn into this communion by some deep, some common emotion. Shall we call it, conveniently, ‘love’? Shall we say ‘love of Percival’ because Percival is going to India?’”

¹⁰⁹ As questões concernentes ao silêncio e sua importância para o processo de escrita serão aprofundadas no terceiro capítulo do livro.

¹¹⁰ “Affords for most writers an unsatisfactory, because insufficiently rigorous, problem”. Todas as traduções do ensaio de Bell são de minha autoria.

¹¹¹ “How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth?”

¹¹² “Well all this is of course the ‘real’ life; and nothingness only comes in the absence of this. I have proved this quite certainly in the past half hour. Everything becomes green and vivified in me when I begin to think of *The Moths*. Also, I think, one is much better able to enter into others –”.

¹¹³ “How to end, save by a tremendous discussion, in which every life shall have its voice – a mosaic – I do not know”.

¹¹⁴ “[...] what interests me in the last stage was the freedom and boldness with which my imagination picked up, used and tossed aside all the images, symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them – not in set pieces, as I had tried at first, coherently, but simply as images, never making them work out; only suggest. Thus I hope to have kept the sound of the sea and the birds, dawn and garden subconsciously present, doing their work under ground”.

¹¹⁵ “[...] on or about December 1910 human character changed”.

¹¹⁶ “All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature”.

¹¹⁷ “In life one can see the change, if I may use a homely illustration, in the character of one’s cook. The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing room, now to borrow the *Daily Herald*, now to ask advice about a hat”.

¹¹⁸ “Prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted”.

¹¹⁹ “[...] roses and nightingales, the dawn, the sunset, life, death, and fate”.

¹²⁰ “The design of these alternating, antiphonal forms allows *The Waves* to explore the politics of poetic subjectivity (individual and collective) and the processes of self-fashioning, as well as the possibility of the absence of the self”.

¹²¹ “The effect of anthropomorphism is peculiar; the inhuman scenes seem, because of it, to be bursting with active life, and to provide (like the activity of nature in the ‘Time Passes’ section of *To the Lighthouse*) a threat to the individual human consciousness”.

¹²² “The sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it”.

¹²³ “The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously”.

¹²⁴ “Dim and unsubstantial”.

¹²⁵ “As often as he crossed the pane, I could fancy that a thread of vital light became visible. He was little or nothing but life”.

¹²⁶ “Just as life had been a few minutes before, so death was now as strange”.

¹²⁷ Esse volume único foi editado por Leonard Woolf no intuito de promover as obras de Virginia Woolf. A tradução a que Blanchot teve acesso foi *Journal d’un écrivain* (Reliure inconnue, 1958), traduzido por Germaine Beaumont.

¹²⁸ Bachelard afirma a impossibilidade de separar a imaginação formal da imaginação material por completo, argumentando que textos poéticos, densos em seu rigoroso mergulho na natureza do ser, ainda assim são permeados por uma linguagem adornada, sedutora e convidativa ao leitor.

¹²⁹ “What is dawn in the city to an elderly man standing in the street looking up rather dizzily at the sky? Dawn is some sort of whitening of the sky; some sort of renewal. Another day; another Friday; another twentieth of March, January or September. Another general awakening. The stars draw back and are extinguished. The bars deepen themselves between the waves. The film of mist thickens on the fields. A redness gathers on the roses, even on the pale rose that hangs by the bedroom window. A bird chirps. Cottagers light their early candles. Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again”.

¹³⁰ “And we ourselves, walking six abreast, what do we oppose, with this random flicker of light in us that we call brain and feeling, how can we do battle against this flood; what has permanence? Our lives too stream away, down the unlighted avenues, past the strip of time, unidentified”.

¹³¹ “It is, however, true that I cannot deny a sense that life for me is now mysteriously prolonged. Is it that I may have children, may cast a fling of seed wider, beyond this generation, this doom-encircled population, shuffling each other in endless competition along the street? My daughters shall come here, in other summers; my sons shall turn new fields. Hence we are not raindrops, soon dried by the wind; we make gardens blow and forests roar; we come up differently, for ever and ever. This, then, serves to explain my confidence, my central stability, otherwise so monstrously absurd as I breast the stream of this crowded thoroughfare, making always a passage for myself between people’s bodies, taking advantage of safe moments to cross. It is not vanity, for I am emptied of ambition; I do not remember my special gifts, or idiosyncrasy, or the marks I bear on my person; eyes, nose or mouth. I am not, at this moment, myself”.

¹³² Termo cunhado por Gilvan Fogel.

¹³³ “The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream, resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks”.

¹³⁴ “The eye has this strange property: it rests only on beauty, like a butterfly it seeks out colour and basks in warmth”.

¹³⁵ “At such sights the nerves of the spine seem to stand erect; a sudden flare is brandished in our eyes, a question is asked which is never answered”.

¹³⁶ “Walking home through the desolation one could tell oneself the story of the dwarf, of the blind men, of the party in the Mayfair mansion, of the quarrel in the stationer’s shop. Into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. One could become a washer-woman, a publican, a street singer. And what greater delight and wonder can there be than to leave the straight lines of personality and deviate into those footpaths that lead beneath brambles and thick tree trunks into the heart of the forest where live those wild beasts, our fellow men?”

¹³⁷ “Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves. Perhaps it may be that though we change, one flying after another, so quick, so quick, yet we are somehow successive and continuous we human beings, and show the light through”.

¹³⁸ “(The rhythm is the main thing in writing)”.

¹³⁹ “The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea”.

¹⁴⁰ O exemplo a seguir pode ser encontrado na página 164 da referida publicação. Aqui Hermione Lee rearranja uma passagem de *The Waves* em versos:

“How strange that people should sleep
that people should put out the lights
and go upstairs.
They have taken off their dresses,
They have put on white night-gowns.
There are no lights in any of these houses.
There is a line of chimney-pots against the sky;
and a street lamp or two burning,
as lamps burn when nobody needs them.
The only people in the streets
are poor people hurrying.
There is no one coming or going in this street;
The day is over.
A few policemen stand at the corners.
Yet night is beginning”.

¹⁴¹ “*The Waves* is not difficult to read as poetry; its rhythm is agreeable and insidious. But it is difficult to read as a novel, in that its emphasis on rhythm overwhelms distinctions of character”.

¹⁴² “Are the waves meant to suggest the human lives, or are they the detached, impersonal forces of fatality? The last sentence of the book, ‘The waves broke on the shore’, may suggest that Bernard’s encounter with death is itself a wave, another inevitable part of existence; but it also implies that his individual effort is set against an arbitrary, uncaring universe. But the irony of the last line has to do with language as well as life. Bernard, in his last soliloquy, has used the images of the interludes as his own phrases, almost as though he were the author of *The Waves*. The world described in the interludes is that of ‘the house, the garden and the waves breaking’ which make up Bernard’s vision of ‘the world seen without a self’. At the moment of seeing the world as it really is, he realizes that his phrases are useless to him; only words of one syllable will serve. The criticism is not only of Bernard’s phrase-making self, but also of the elaborately written interludes. And when Bernard stops speaking, only words of one syllable are left: ‘*The waves broke on the shore*’. Both narrators have had finally to resort to the simplest of terms”.

¹⁴³ “It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard’s final speech and end with the words O solitude: thus making him absorb all those scenes and having no further break.

This is also to show that the theme effort, effort, dominates: not the waves: and personality: and defiance: but I am not sure of the effect artistically; because the proportions may need the intervention of the waves finally so as to make a conclusion".

¹⁴⁴ "Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!"

¹⁴⁵ "Nymph of the fountain".

¹⁴⁶ "I left Louis; I feared embraces".

¹⁴⁷ "Let me pull myself out of these waters. But they heap themselves on me; they sweep me between their great shoulders; I am turned; I am tumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with people pursuing, pursuing".

¹⁴⁸ "Foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness".

¹⁴⁹ "I came to the puddle. I could not cross it. Identity failed me. We are nothing, I said, and fell. I was blown like a feather, I was wafted down tunnels. Then very gingerly, I pushed my foot across. I laid my hand against a brick wall. I returned very painfully, drawing myself back into my body over the grey, cadaverous space of the puddle. This is life then to which I am committed".

¹⁵⁰ "Life is, soberly & accurately, the oddest affair; has in it the essence of reality. I used to feel this as a child – couldn't step across a puddle once I remember, for thinking, how strange – what am I? etc".

¹⁵¹ "She leapt down the rocks,/ With her rainbow locks/ Streaming among the streams;/ Her steps paved with green/ The downward ravine/ Which slopes to the western gleams;/ And gliding and springing,/ She went ever singing".

¹⁵² "Then Alpheus bold,/ On his glacier cold,/ With his trident the mountains strook;/ And opened a chasm/ In the rocks; – with a spasm/ All Erymanthus shook".

¹⁵³ "Methought that of these visionary flowers/ I made a nosegay, bound in such a way/ That the same hues, which in their natural bowers/ Were mingled or opposed, like the array/ Kept these imprisoned children of the Hours/ Within my hand, – and then, elate and gay,/ I hastened to the spot whence I had come,/ That I might there present it! – Oh! to whom?"

¹⁵⁴ "I will pick flowers; I will bind flowers in one garland and clasp them and present them – Oh! To whom? There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle; it jerks; it tugs; some knot in the centre resists. Oh, this is pain, this is anguish! I faint, I fail. Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent. Now the stream pours in a deep tide fertilizing, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body? I will gather my flowers and present them – Oh! To whom?"

¹⁵⁵ "Oh lift me from the grass/ I die! I faint! I fail!/ Let thy love in kisses rain/ On my lips and eyelids pale./ My cheek is cold and white, alas!/ My heart beats loud and fast; – Oh! Press it to thine own again,/ Where it will break at last".

¹⁵⁶ "There was something inhuman about Shelley".

¹⁵⁷ "He was, even to his wife, a 'being', someone who came and went like a ghost, seeking the eternal".

¹⁵⁸ "We use our friends to measure our own stature".

¹⁵⁹ "Everything is now set; everything is fixed. Bernard is engaged. Something irrevocable has happened. A circle has been cast on the waters; a chain is imposed. We shall never flow freely again".

¹⁶⁰ "But now the circle breaks. Now current flows. Now we rush faster than before. Now passions that lay in wait down there in the dark weeds which grow at the bottom rise and pound us with their waves".

¹⁶¹ "We became clothed in this changing, this feeling garment of flesh".

¹⁶² "Drop upon drop, said Bernard, silence falls. It forms on the roof of the mind and falls into pools beneath. For ever alone, alone, alone – hear silence fall and sweep its rings to the farthest edges. Gorged and replete, solid with middle-aged content, I, whom loneliness destroys, let silence fall, drop by drop.

But now silence falling pits my face, wastes my nose like a snowman stood out in a yard in the rain. As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another. It does not matter".

¹⁶³ "Should this be the end of the story? A kind of sigh? A last ripple of the wave? A trickle of water to some gutter where, bubbling, it dies away? Let me touch the table – so – and thus recover my sense of the moment. A sideboard covered with cruets; a basket full of rolls; a plate of bananas – these are comfortable sights. But if there are no stories, what end can there be, or what beginning? Life is not susceptible perhaps to the treatment we give it when we try to tell it. Sitting up late at night it seems strange not to have more control. Pigeon-holes are not then very useful. It is strange how force ebbs away and away into some dry creek. Sitting alone, it seems we are spent; our waters can only just surround feebly that spike of sea-holly; we cannot reach that further

pebble so as to wet it. It is over, we are ended. But wait – I sat all night waiting – an impulse again runs through us; we rise; we toss back a mane of white spray; we pound on the shore; we are not to be confined. That is, I shaved and washed; did not wake my wife, and had breakfast; put on my hat, and went out to earn my living. After Monday, Tuesday comes”.

¹⁶⁴ “‘Now to sum up’, said Bernard. ‘Now to explain to you the meaning of my life. Since we do not know each other (though I met you once, I think, on board a ship going to Africa), we can talk freely. The illusion is upon me that something adheres for a moment, has roundness, weight, depth, is completed. This, for the moment, seems to be my life. If it were possible, I would hand it to you entire. I would break it off as one breaks off a bunch of grapes. I would say, ‘Take it. This is my life.’

‘But unfortunately, what I see (this globe, full of figures) you do not see. You see me, sitting at a table opposite you, a rather heavy, elderly man, grey at the temples. You see me take my napkin and unfold it. You see me pour myself out a glass of wine. And you see behind me the door opening, and people passing. But in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases. How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words. Like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably. Lying in a ditch on a stormy day, when it has been raining, then enormous clouds come marching over the sky, tattered clouds, wisps of cloud. What delights me then is confusion, the height, the indifference and the fury. Great clouds always changing, and movement; something sulphurous and sinister, bowled up, helter-skelter; towering, trailing, broken off, lost, and I forgotten, minute, in a ditch. Of story, of design, I do not see a trace then”.

¹⁶⁵ “Life without limits”. Todas as traduções da obra de Cixous são de minha autoria.

¹⁶⁶ “The real is not definable by an opposite, where the literary is not an emanation of something else, waiting to be printed, where fantasy is not merely a stop-gap, where desire is not a dream, where, in the plurel, the other place to come announces itself”.

¹⁶⁷ “Vertiginous peak”.

¹⁶⁸ “No one and all of its possible individualities”.

¹⁶⁹ “A subject is at least a thousand people”.

¹⁷⁰ Apesar de compor a produção ensaística de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* é marcado por muitas das características da ficção woolfiana, entre elas uma narração técnica e teoricamente complexa por, nesse caso, fragmentar a subjetividade da narradora em várias vozes: “call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance” [“pode me chamar de Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou por qualquer nome que desejar – isso não tem importância alguma”] (WOOLF, 1989, p. 5). Em referência à balada escocesa “The Four Marys”, cantada por Mary Hamilton momentos antes de seu enforcamento por infanticídio, Woolf faz uma colagem dessas quatro vozes femininas, aludindo à supressão do papel da maternidade (GOLDMAN, 2006). Assim, fica evidente que o método com que Woolf costura a história de diferentes mulheres, ficcionais ou não, constitui uma rede de pontos de vista que se sustentam no pensamento traduzido pela sentença feminina – “for we think back through our mothers if we are women” [“pois pensamos a partir de nossas mães se somos mulheres”] (WOOLF, 1989, p. 76).

¹⁷¹ “The most transient visitor to this planet [...] who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of a patriarchy”.

¹⁷² “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”.

¹⁷³ “She died young – alas, she never wrote a word. She lies buried where the omnibuses now stop, opposite the Elephant and Castle. Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the crossroads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh. This opportunity, as I think, it is now coming within your power to give her. For my belief is that if we live another century or so – I am talking of the common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals – and five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; and the sky, too, and the trees or whatever it may be in themselves; if we look past Milton’s bogey, for no human should shut out the view; if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible. But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while”.

¹⁷⁴ “The anterior to an ever deferring, yet already present, feminist future”.

¹⁷⁵ “A supplement to history”.

¹⁷⁶ Agamben alinha esse tempo messiânico como o “tempo-de-agora” (AGAMBEN, 2009, p. 71) no ensaio “O que é o contemporâneo?”.

¹⁷⁷ “Ought not education to bring out and fortify the differences rather than the similarities [of the sexes]?”

¹⁷⁸ “A shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’”.

¹⁷⁹ “Broken words”.

¹⁸⁰ “Down below, through the depths of the leaves, the gardeners swept the lawns with great brooms. The lady sat writing. Transfixed, stopped dead, I thought, ‘I cannot interfere with a single stroke of those brooms. They sweep and they sweep. Nor with the fixity of that woman writing’. It is strange that one cannot stop gardeners sweeping nor dislodge a woman. There they have remained all my life. It is as if one had woken in Stonhenge surrounded by a circle of great stones, these enemies, these presences”.

¹⁸¹ Cf. SILVER, Brenda R. The Authority of Anger: Three Guineas as Case Study. *Signs*, [s. l.], v. 16, n. 2, p. 340-370, Winter 1991.

¹⁸² Cf. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 2004.

¹⁸³ “Stealing the subjectivities of his friends, their marginalized voices and silences, their images of disaster and the meaninglessness of the universe”.

¹⁸⁴ “Rhoda the hysteric, Ginny the prostitute, and Susan the mother”.

¹⁸⁵ “When they look at human life what did they see? Everywhere change; everywhere revolution. In Germany, in Russia, in Italy, in Spain, all the old hedges were being rooted up; all the old towers were being thrown to the ground. Other hedges were being planted; other towers were being raised. There was comunism in one country; in another fascism. The whole of civilisation, of society, was changing. There was, it is true, neither war nor revolution in England itself. All those writers had time to write many books before 1939. But even in England towers that were built of gold and stucco were no longer steady towers. They were leaning towers”.

¹⁸⁶ “To be closer to their kind, to write the common speech of their kind, to share the emotions of their kind, no longer to be isolated and exalted in solitary state upon their tower, but to be down on the ground with the mass of human kind”.

¹⁸⁷ “That I observed even in the midst of my anguish when, twisting her pocket-handkerchief, Susan cried, ‘I love, I hate’. ‘A worthless servant’, I observed, ‘laughs in the attic’, and that little piece of dramatization shows how incompletely we are merged in our own experiences. On the outskirts of every agony sits some observant fellow who points; who whispers as he whispered to me that summer morning in the house where the corn comes up to the window, ‘The willow grows on the turf by the river. The gardeners sweep with great brooms and the lady sits writing’. Thus he directed me to that which is beyond and outside our own predicament; to that which is symbolic, and thus perhaps permanent, if there is any permanence in our sleeping and eating, breathing so animal, so spiritual and tumultuous lives”.

¹⁸⁸ “In future it is we who shall decide whom to send to public schools and universities; how they shall be taught; and whether what they write justifies their exemption from other work”.

¹⁸⁹ “Literature is no one’s private ground; literature is common ground. It is not cut up into nations; there are no wars there. Let us trespass freely and fearlessly and find our own way for ourselves. It is thus that English literature will survive this war and cross the gulf – if commoners and outsiders like ourselves make that country our own country, if we teach ourselves how to read and to write, how to preserve and how to create”.

¹⁹⁰ “The language of this lamp, for example, communicates not the lamp (for the mental being of the lamp, insofar as it is *communicable*, is by no means the lamp itself) but the language-lamp, the lamp in communication, the lamp in expression”. Todas as traduções do ensaio de Benjamin são de minha autoria.

¹⁹¹ “Overnaming as the linguistic being of melancholy points to another curious relation of language: the overprecision that obtains in the tragic relationship between the languages of human speakers”.

¹⁹² “‘Fight! Fight!’ I repeated. It is the effort and the struggle, it is the perpetual warfare, it is the shattering and piecing together – this is the daily battle, defeat or victory, the absorbing pursuit”.

¹⁹³ “I retrieved them from formlessness with words”.

¹⁹⁴ “Phrases for the moon, notes of features; how people looked, turned, dropped their cigarette ends; under B, butterfly powder, under D, ways of namig death”.

¹⁹⁵ “I shall never succeed, even in tak, in making a perfect phrase. But I shall have contributed more to the passing moment than any of you; I shall go into more rooms, more different rooms, than any of you. But because there is something that comes from

outside and not from within I shall be forgotten; when my voice is silent you will not remember me, save as the echo of a voice that once wreathed the fruit into phrases”.

¹⁹⁶ “This power of suggestion is one of the most mysterious properties of words”.

¹⁹⁷ “Combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth”.

¹⁹⁸ “Perhaps that is their most striking peculiarity – their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of their complexity that they survive [...] words, like ourselves, in order to live at their ease, need privacy. Undoubtedly, they like us to think, and they like us to feel, before we use them; but they also like us to pause; to become unconscious. Our unconsciousness is their privacy; our darkness is their light... That pause was made, that veil of darkness was dropped, to tempt words to come together in one of those swift marriages which are perfect images and create everlasting beauty”.

¹⁹⁹ “This self now as I leant over the gate looking down over the fields rolling waves of colour beneath me made no answer. He threw up no opposition. He attempted no phrase. His fist did not form. I waited. I listened. Nothing came, nothing, I cried then with a sudden conviction of complete desertion, Now there is nothing. No fin breaks the waste of this immeasurable sea. Life has destroyed me. No echo comes when I speak, no varied words. This is more truly death than the death of friends, than the death of youth. I am the swathed figure in the hairdresser’s shop taking up only so much space.

The scene beneath me withered. It was like the eclipse when the sun went out and left the Earth, flourishing in full summer foliage, withered, brittle, false”.

²⁰⁰ “Heaven be praised for solitude that has removed the pressure of the eye, the solicitation of the body, and all need of lies and phrases”.

²⁰¹ “I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases”.

²⁰² “Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise; breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air”.

²⁰³ “No, nothing is proved, nothing is known. And if I were to get up at this very moment and ascertain that the mark on the wall is really – what shall we say? – the head of a gigantic old nail, driven in two hundred years ago, which has now, owing to the patient attrition of many generations of housemaids, revealed its head above the coat of paint; and is taking its first view of modern life in the sight of a white-walled fire-lit room, what should I gain? – Knowledge? Matter for further speculation? I can think sitting still as well as standing up. And what is knowledge? What are our learned men save the descendants of witches and hermits who crouched in caves and in woods brewing herbs, interrogating shrew-mice and writing down the language of the stars?”

²⁰⁴ “Yet it may be, they went on, that there is a zone of silence in the middle of every art”.

²⁰⁵ “Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint”.

²⁰⁶ “But what sort of meaning is that which cannot be expressed in words? What is a picture when it has rid itself of the companionship of language and of music? Let us ask the critics.

But

the critics were still talking with their fingers. They were still bristling and shivering like dogs in the dark lanes when something passes that we cannot see.

Then

they have gone much farther into the forest than we shall ever go, said one of the talkers, sadly. We only catch a glimpse now and then of what lives there; we try to describe it and we cannot; and then it vanishes, and having seen it and lost it, exhaustion and depression overcome us; we recognize the limitations which Nature has put upon us, and so turn back to the sunny margin where the arts flirt and joke and pay each other compliments”.